



La représentation de la défaite dans le théâtre du dix-septième siècle 1634-1663

Catherine Jobard Jobard-Wagner

► To cite this version:

Catherine Jobard Jobard-Wagner. La représentation de la défaite dans le théâtre du dix-septième siècle 1634-1663. Littératures. Université de Franche-Comté, 2013. Français. NNT : 2013BESA1014 . tel-01293662

HAL Id: tel-01293662

<https://theses.hal.science/tel-01293662>

Submitted on 25 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGE, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

LA REPRÉSENTATION DE LA DÉFAITE
DANS LE THÉÂTRE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE
1634-1663

Vol. 1

Présentée et soutenue publiquement par

Catherine JOBARD-WAGNER

Le 29 mai 2013

Sous la direction de
Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Florence FIX, Professeur à l'Université de Nancy II, rapporteur
Anne MANTERO, Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'Université de Franche-Comté
Laurent THIROUIN, Professeur à l'Université Lumière-Lyon II, rapporteur

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LANGAGE, ESPACES, TEMPS, SOCIÉTÉS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

**LA REPRÉSENTATION DE LA DÉFAITE
DANS LE THÉÂTRE DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE
1634-1663**

Vol. 1

Présentée et soutenue publiquement par

Catherine JOBARD-WAGNER

Le 29 mai 2013

Sous la direction de
Mme le Professeur France MARCHAL-NINOSQUE

Membres du jury :

Florence FIX, Professeur à l'Université de Nancy II, rapporteur
Anne MANTERO, Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'Université de Franche-Comté
Laurent THIROUIN, Professeur à l'Université Lumière-Lyon II, rapporteur

Je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à Mme Marchal-Ninosque et à Mme Mantero, qui ont accepté de diriger cette recherche et m'ont permis, par leur aide, leurs conseils, leurs encouragements, le temps et l'intérêt qu'elles ont bien voulu me consacrer, de la mener à son terme.

Je dédie ce travail à mes parents, aujourd'hui disparus, mais qui ne me quittent pas, à mon frère Jean-Marc, à Philippe, à qui je ne dis pas assez combien il m'est cher et qui m'a constamment soutenue et aidée pendant les huit années qu'a duré ce travail et à Robin, mon plus bel ouvrage, mon « Soleil levant ».

INTRODUCTION

Le Chœur : Mais aujourd'hui nous subissons un revirement voulu sans nul doute par les dieux sous le coup de la terrible défaite que nous avons essuyée sur mer.

Xerxès : Ah ! malheureux que je suis d'être tombé sur un lot si affreux et si imprévisible ! Avec quelle cruauté le destin s'est abattu sur la race des Perses ! Misérable, que vais-je devenir ?¹

La guerre préside à la naissance de la tragédie grecque. Jacqueline de Romilly explique comment la peur que susciterent les guerres médiques et la gloire qu'Athènes en tira firent naître une littérature « essentiellement politique et [qui] s'adressera à la cité »², illustrée par les deux grands genres qui apparaîtront alors : l'épopée et le théâtre. La première de toutes les tragédies d'Eschyle conservées, *Les Perses*, est consacrée aux guerres médiques auxquelles Eschyle participa. Mais au lieu de placer la scène à Athènes et de célébrer la victoire et les héros grecs, Eschyle choisit de représenter la défaite des Perses. La pièce n'est ainsi qu'une longue lamentation où la défaite de l'armée de terre s'ajoute à la destruction de la flotte et à la mort honteuse de l'élite des soldats perses. La représentation de la défaite perse permet à l'auteur de mettre en relief le revirement du sort et l'inconstance de la Fortune et à chaque spectateur de mesurer combien est fragile la position dominante d'un peuple et d'un roi. Il semble que la représentation de la défaite, en mettant en scène les enjeux nationaux, l'avenir de la cité, les qualités et les erreurs d'un chef de guerre, soit particulièrement adaptée à la dimension collective et politique de la tragédie grecque, telle que la définit Jacqueline de Romilly³. Elle correspond aussi parfaitement à la mission qu'Aristote lui confère d'opérer « la purgation des passions » en produisant chez le spectateur les sentiments de « pitié et crainte »⁴. En effet, nous dit Aristote, pour produire ces effets de crainte et de pitié, la tragédie s'appuie sur la fable qui doit présenter un « changement de fortune ». L'action est simple quand le changement de fortune « se produit sans péripétie ni reconnaissance » et elle est complexe « quand le

¹ Eschyle, *Les Perses*, in *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1964, p. 64.

² Jacqueline de Romilly, *Précis de littérature grecque*, Paris, PUF, 1980.

³ « Entrée dans la vie athénienne par l'effet d'une décision officielle, s'insérant dans toute une politique d'expansion populaire, la tragédie apparaît liée, dès ses débuts, à l'activité civique. Et ce lien ne pouvait que se resserrer lorsque ce peuple, ainsi réuni au théâtre, fut devenu l'arbitre de ses propres destinées. Il explique que le genre tragique soit lié à l'épanouissement politique. Et il explique la place qu'occupent, dans les tragédies grecques, les grands problèmes nationaux de la guerre et de la paix, de la justice et du civisme », *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 14-15.

⁴ « La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action, et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions », Aristote, *Poétique*, Paris, « Les Belles Lettres », [1932] 1961, trad. et éd. J. Hardy, 1449b, ch. 6, 21-28, p. 36.

changement en sort avec reconnaissance ou péripétie ou les deux »⁵. Si la tragédie repose par définition sur le renversement de fortune, celui-ci se traduira obligatoirement, quand le sujet est la guerre, par un passage de la défaite à la victoire ou de la victoire à la défaite. Comme par ailleurs la tragédie doit susciter « pitié et crainte », « il doit y avoir revirement non du malheur au bonheur mais au contraire du bonheur au malheur »⁶. La défaite semble donc un sujet particulièrement approprié à la tragédie dès ses origines : elle en fonde même d'une certaine manière les assises poétiques, liant le tragique à la politique et à ses aléas.

Ce lien entre tragédie et défaite, ou plus généralement entre tragédie et événement collectif funeste, est repris par les auteurs qui, à l'aube de l'ère classique, ont voulu, comme le préconise Du Bellay, « restituer [le genre tragique] en [son] ancienne dignité »⁷. Les théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles dans le sillage d'Aristote insistent sur le retournement de fortune et le malheur qui s'abat sur le héros représentant le destin national. Peletier du Mans attribue aux personnages de la tragédie « rois, princes ou grands seigneurs » une fin « toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir »⁸. Scaliger précise dans sa *Poétique* : « *In Tragoedia, Reges, Principes, ex urbibus, arcibus, castris. Principia sedatiora ; exitus horribiles* »⁹. Jean de La Taille, à son tour, insiste sur le renversement du sort de personnages de haut rang aux prises avec des conflits d'envergure : « Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines de grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés de tyrans ; et bref, que larmes et misères extrêmes »¹⁰. Vauquelin de La Fresnaye reprend lui aussi dans son *Art poétique* la notion de revers de fortune appliquée à des personnages illustres¹¹. Au XVII^e siècle, La Mesnardière, revient au plus près des théories d'Aristote, « accommodé, précise-t-il, à notre usage », pour définir la tragédie selon ces mêmes principes : « C'est la représentation sérieuse et magnifique de quelque action funeste, complète, de grande importance, et de raisonnable grandeur ; non pas par le simple discours, mais par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances, qui

⁵ *Ibid.*, 1452a, ch. 10, 12-14, p. 44.

⁶ *Ibid.*, 1453a, ch. 13, 12-17, p. 47.

⁷ Du Bellay s'adresse au futur auteur dramatique : « Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes », *Défense et illustration de la langue française*, Paris, E. Sansot, 1905, Livre II, ch. IV, p. 129.

⁸ *Art poétique*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1555, livre II, p. 72.

⁹ « Dans la tragédie [on trouve] des rois et des princes, venus des cités, des places et des camps ; le commencement est plutôt calme, le dénouement est horrible », *Poetices libri septem ad Sylvium filium* [1561], chez Pierre de Saint-André, Genève, 1594, livre I, ch. VI, p. 28. Nous traduisons.

¹⁰ *De l'Art de la Tragédie* [1572], édition de l'Université de Manchester, 1939, p. 24.

¹¹ Lors [les poètes] ramentevaient des plus grands capitaines / Des princes et des rois les désastres soudains, / Comme ils étaient tombés de leurs états hautains / En misère et souffrance ; et cela nous fait croire / Que c'est du vers tragic la plus vieille mémoire : / Ainsi la tragédie eut son commencement ; / Ainsi les rois chétifs en furent l'argument », *L'Art poétique*, [1605], Genève, Slatkine, 1970, livre II, v. 452-458, p. 88.

produit par elle-même la terreur et la pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvements de l'âme ». Il ajoute plus loin que les sujets doivent être « des actions de rois, de grands princes, de princesses et de gouverneurs d'empires, qui jouissent d'un grand bonheur avant leur renversement »¹². Nous constatons donc qu'au XVI^e et au XVII^e siècles, au cours de sa « renaissance », la tragédie française renoue avec ses origines grecques et prend pour sujets les guerres et conflits politiques, les grands intérêts d'État, les revers de fortune et malheurs de personnages illustres, le renversement étant d'autant plus saisissant s'il s'applique à un personnage de haut rang, entraînant avec lui dans le malheur un peuple entier. Il n'est donc pas étonnant que le motif de la défaite, au sens de désastre collectif après une intervention militaire menée par un roi ou un personnage illustre, reste le sujet incontournable pour toute tragédie qui voudrait revenir à la lettre de la *Poétique* d'Aristote. C'est l'opinion de Corneille, qui, par cet argument, explique dans le *Discours de la tragédie* que les règles imposées par les doctes sont bien difficiles à respecter en raison des sujets spécifiques à la tragédie : guerres, batailles et autres conflits d'importance. En dramaturge accompli, il met en relief la distorsion qu'il y aura à traiter en une seule journée les préparatifs de la bataille, la bataille elle-même et ses conséquences, et combien il sera artificiel de réduire l'action en un laps de temps qui ne s'accorde pas avec la réalité historique. :

Mais dans la tragédie les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître : il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États, et tout cela va malaisément avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur scène.¹³

Il précise encore ailleurs que le genre exige « de grands périls pour ses héros », sous forme « de péril de vie, de pertes d'États ou de bannissement »¹⁴. Il apparaît donc que dès les origines et jusque du moins dans la période du XVII^e siècle qui nous intéresse, les grands intérêts d'État, les conflits entre nations, les affaires publiques intérieures et extérieures, la guerre et toutes les formes de conflits politiques, et par conséquent la défaite et ses implications désastreuses, psychologiques, politiques et poétiques, soient indissociables du climat tragique capable de susciter terreur et pitié.

Mais, on le voit, ce mot de « défaite » s'accompagne de circonstances variées et les tragédies de notre corpus n'offriront pas toutes le même regard, ni sur la défaite, ni sur le conflit militaire qui en est à l'origine. Selon les types de conflits, les problématiques

¹² *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1639, p. 8 (ch. III) et 17 (ch. V).

¹³ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome III, p. 172.

¹⁴ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 124.

engagées et peut-être aussi selon les périodes historiques (il nous reviendra de le déterminer), la défaite aura une forme et une portée différentes.

Rome est sujette d'Albe et vos fils sont défaits (Corneille, *Horace*, II, 6, v. 994).

Notre troupe à nos yeux entièrement défaite,
Dans ce dernier Palais notre seule retraite (La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, III, 1, v. 629-630).

Chrisante, ils sont défaits, et c'est notre destin
De revenir chargés d'honneur et de butin (Tristan l'Hermite, *Panthée*, I, 1, v. 1-2).

En voyant vos beaux yeux, je prédis ma défaite (Quinault, *La Mort de Cyrus*, II, 2).
De combien [de sang] ont rougi les champs de Macédoine,
Combien en a versé la défaite d'Antoine (Corneille, *Cinna*, IV, 2, v. 1133-1134).

En vain j'en ai voulu purger ces régions [des chrétiens],
J'en vois du sang d'un seul, naître des légions ;
Mon soin nuit plus aux Dieux, qu'il ne leur est utile,
Un ennemi défait leur en reproduit mille (Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, V, 5, v. 1649-1652).

Quand l'ennemi commun serait invulnérable,
Mon bras entreprendrait sa défaite honorable (Scudéry, *La Mort de César*, III, 2).

Ces quelques exemples, tirés de tragédies du corpus que nous nous proposons d'étudier, montrent que la défaite est dans tous les cas un échec militaire, mais prend des proportions diverses selon la quantité de gens armés opposés et le type de conflit. Il s'agit aussi bien de guerres entre villes rivales (Rome et Albe, incarnées par leurs champions, les Horaces et les Curiaces dans *Horace* de Corneille), que de guerres entre nations (Mithridate, roi du Pont contre Rome, dans *La Mort de Mithridate* de La Calprenède, ou le roi de Perse contre le roi d'Assyrie dans *Panthée* de Tristan) et ce jusque dans la tragédie dite « galante » (guerre entre Perses et Parthes dans *La Mort de Cyrus* de Quinault). Mais il peut s'agir aussi de guerres fratricides (guerre civile romaine entre Antoine et Octave dans *Cinna*) et de persécutions religieuses (comme celle des chrétiens par Dioclétien dans *Le Véritable Saint-Genest* de Rotrou). Enfin, le conflit peut se réduire à un simple complot contre le pouvoir en place, comme dans *La Mort de César* de Scudéry. Dans le dictionnaire, le sens militaire du mot « défaite » est donné en premier sans qu'il soit restreint uniquement à la guerre entre nations. *Le Petit Robert* définit le mot comme un « échec subi par une armée », une « perte de bataille », « perte d'une guerre ». Il propose plusieurs synonymes de portée différente : « échec, revers » et « déroute, débâcle, débandade, fuite ». On trouve également chez Littré ce sens de « perte d'une bataille » illustré par des citations tirées de pièces de Corneille : *Le Cid*, *Cinna*, *Horace*, *La Mort de Pompée*, où la défaite concerne aussi bien les conflits externes (guerres entre nations) qu'internes (guerres civiles). Le mot

« déroute » est donné comme synonyme avec cette explication : « déroute ajoute à défaite, et désigne une armée qui fuit en désordre ». Quillet reprend en premier sens la « perte d'une bataille » et y joint différents synonymes en détaillant les nuances qui les différencient (« débandade, déroute, désastre, échec, revers »). On peut déduire de ces définitions que le mot semble réservé au domaine militaire et atteint des degrés de gravité variés. Néanmoins, il sous-entend toujours par son étymologie (participe passé du verbe « défaire ») l'idée de modification d'un état, de renversement de situation et de destruction. Cette approche lexicale est adoptée par les dictionnaires du XVI^e et du XVII^e siècles, contemporains des pièces qui constituent notre corpus. Le mot « défaite » est défini chez Nicot (*Thresor de la langue française*, 1606) comme « rompture d'ennemis ». Chez Robert Estienne (*Dictionnaire français-latin*, 1549) la défaite est bien associée à la « perte d'une bataille » « *Proelium adversum* », [dans un combat contre un adversaire] et le verbe « défaire » dans son dernier sens a pour synonyme « déconfire une armée ». Il est suivi des expressions « *Fundere ac delete copias* » [disperser, anéantir des troupes] « une bande de gens de guerre défaite », « *Caesae copiae* » [des troupes abattues]. Pour Richelet (*Dictionnaire français contenant les mots et les choses*, 1680), la défaite est une « déroute de troupes » et une « armée battue ». Furetière dans son *Dictionnaire universel contenant tous les mots français tant vieux que modernes* (1690) donne à peu près la même définition pour le substantif « défaite » : « déroute de gens de guerre, action par laquelle une armée est mise en pièces », et pour le verbe « défaire » : « mettre en déroute des gens des gens de guerre, les obliger à fuir, les tailler en pièces ». Ménage dans le *Dictionnaire étymologique* (1694) précise de son côté que le verbe « défaire » peut s'employer « quand un homme meurt de la main du Bourreau, bien que défaite ne se dise que de ceux qui ont été vaincus ou tués dans un combat ». Le *Dictionnaire de l'Académie française* dans sa première édition (1694) distingue des degrés dans la défaite : « Déroute d'une armée ou de quelques troupes ». Jean-François Féraud, un peu moins d'un siècle plus tard (*Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788), reprendra cette distinction : « déroute d'une armée ou d'une partie ». Il semble donc qu'il y ait unanimité à l'époque pour reconnaître dans le mot « défaite » un échec collectif, après un combat armé, qu'il se produise de manière totale et achevée, « une armée mise en pièces » (Furetière) ou qu'il concerne seulement une partie de l'armée ou un groupe (Robert Estienne, Richelet, Académie, Féraud). Nous entendrons donc dans ce présent travail le mot « défaite » comme l'élimination d'un groupe ou de la totalité d'une armée, dès lors qu'il y aura intervention de forces collectives, qu'elles s'affrontent militairement sur un champ de bataille et aboutissent à la déroute d'un des clans ou que la soumission de l'ennemi soit obtenue de manière moins ostentatoire, à

l'issue d'un complot, dans une salle de palais ou autre lieu, à travers l'arrestation ou l'exécution du meneur et de ses partisans. Sans doute la défaite est-elle diversement perçue selon qu'elle résulte d'une guerre civile, d'une guerre entre nations ou d'un complot. Les restrictions du champ de la notion entraîneront-elles des mutations dramaturgiques ? Le théâtre de la défaite exigera-t-il la même poétique dramatique selon que la défaite est celle d'une collectivité ou d'un groupe de partisans, selon que la défaite concerne le destin d'une nation ou celui d'un individu ? Nous nous interrogerons sur ces variations, sans négliger la présence de certaines constantes, qui, modulées en fonction des mouvements politiques qui bouleversent la France à cette époque, nous permettront peut-être de construire une poétique de la défaite, née de la poétique tragique.

« Le changement de fortune » nourrit l'action de la fable, nous dit Aristote. Si elle est simple, il suffit, mais si l'action est complexe, il nécessite en plus « reconnaissance ou péripétie ou les deux ». La péripétie étant « le revirement de l'action dans le sens contraire »¹⁵, on peut s'attendre, dans le cas où le sujet de la tragédie soit la guerre et le changement de fortune l'annonce de la défaite, à ce qu'il y ait renversement de la situation de vainqueur à vaincu et *vice versa*. L'ambiguïté semble donc constituer un élément fondamental de la représentation de la défaite. L'action de la tragédie, reposant sur le renversement de fortune et la péripétie, se structurera obligatoirement, en cas de représentation de la guerre ou d'un conflit, autour du revirement de la défaite à la victoire et de la victoire à la défaite, selon un schéma dramaturgique dont les dramaturges de notre période d'étude vont éprouver toutes les possibilités poétiques. À aucun moment donc, le détenteur de la victoire ne saurait être assuré de le demeurer, une péripétie nouvelle pouvant le faire retomber « du bonheur au malheur » et ainsi de suite, aussi longtemps que le poète, à l'instar des dieux, voudra jouer avec son destin. La gloire, les honneurs, l'euphorie collective liés à la victoire, rien ne pourra être considéré comme acquis, pour tous ces héros vainqueurs, rois ou princes, chargés de défendre l'intérêt national. Qui en effet pourra les assurer de conserver leur statut et de ne pas se retrouver bientôt, sous l'effet d'un nouveau caprice du sort, dans la situation de celui qu'ils viennent de vaincre ? D'autant plus que leur adversaire, présent souvent face à eux sur la scène du théâtre, leur offre l'image d'un héros non moins valeureux et non moins estimable qu'eux. Selon le principe du *memento mori* des triomphes romains, ils sont contraints de prendre conscience, au moment où les lauriers viennent couronner leur tête, que toute gloire est éphémère et que toute victoire peut se transformer en défaite. La *catharsis* aristotélicienne rejoint ainsi, à travers le changement de fortune et la représentation de la défaite, la

¹⁵ *Poétique*, éd. cit., 1452a, ch. 10, 15-18 et ch. 11, 22-23, p. 44.

réflexion chrétienne sur la fragilité et la brièveté de la condition humaine, et il nous appartiendra de montrer comment ces diverses influences se manifestent. Mais cette conscience de l'instabilité de la situation de vainqueur et du caractère éphémère de la victoire ne représente qu'une partie de l'ambiguïté de la défaite qui envahit les pièces du corpus retenu et constitue le cœur même du tragique.

Nos vainqueurs sont vaincus, si nous leur témoignons
Qu'ils nous craignent bien plus que nous ne les craignons.
(Mairet, *Sophonisbe*, V, 5, v. 1660-1661)

Et son dernier soupir fait honte à ses vainqueurs.
(Corneille, *Sophonisbe*, V, 7, v. 1810)

Ces deux citations extraites de deux tragédies de même titre et de même sujet, distantes de trente années (1634, 1663), écrites par deux anciens rivaux, Mairet et Corneille et qui constitueront les limites de notre corpus, mettent en relief une autre forme d'ambiguïté de la défaite, non en raison de l'inconstance de la Fortune, comme nous venons de l'évoquer, mais dans une perspective morale. L'aspect incontestable et flagrant de la défaite : l'aspect matériel, le fait qu'une armée soit battue sur un champ de bataille par une autre et que son roi face à l'ennemi admette sa soumission, n'est pas forcément synonyme de déshonneur et d'humiliation. La défaite matérielle n'est pas, en effet, systématiquement une défaite morale. Au contraire, il se peut, comme le montrent ces deux exemples, que le vaincu renverse par ses qualités morales, par la noblesse de son comportement, par son courage et sa dignité, la situation d'infériorité que son statut matériel lui confère et impressionne tant son vainqueur que celui-ci devient, d'un point de vue moral, « le vaincu du vaincu ». Nous aurons à souligner, tout au long de cette étude, l'ambiguïté du statut de vaincu et de vainqueur, en montrant qu'un lien dialectique unit les deux adversaires, la grandeur et la générosité de l'un entraînant celles de l'autre et créant une émulation dans la magnanimité qui cimente le tragique des pièces, du moins dans la première partie de la période étudiée. Nous aurons ensuite à nous interroger sur l'évolution de cette relation en fonction des périodes historiques, des événements et de leurs conséquences morales et idéologiques, notre corpus ayant été déterminé par les moments-clefs qui marquèrent les trente années qui séparent les deux *Sophonisbe*, celle de 1634 et celle de 1663, celle de Mairet et celle de Corneille, et par les évolutions poétiques du genre.

1634 est une date essentielle dans le rétablissement de la tragédie « contre le règne quasi exclusif de la tragi-comédie et de la pastorale dramatique »¹⁶ sur la scène française.

¹⁶ Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994, p. 13.

La Sophonisbe de Mairet¹⁷ est la première tragédie qui respecte parfaitement les unités, remises au premier plan, au nom de la vraisemblance, par Chapelain en 1630¹⁸ et adaptées aux exigences d'un public plus policé. La « résurrection » de la tragédie à sujet antique date de cette même époque : La Pinelière avec *Hippolyte* et Rotrou avec *Hercule mourant* l'inaugurent, très vite suivis par d'autres, comme le précise Georges Couton :

A la saison suivante (1634-1635), la mode est lancée : cinq tragédies d'auteurs importants se jouent [...] *La Sophonisbe* de Mairet [...] ; puis *La Mort de César* de Scudéry ; et en concurrence *Marc-Antoine et Cléopâtre* de Mairet, *Cléopâtre* de Benserade¹⁹.

Trente années passent ou presque, avant que Corneille ne décide de reprendre *Sophonisbe*²⁰ (1663), affirmant n'avoir aucun dessein de concurrencer son ancien rival²¹. Au contraire, il loue son prédécesseur²² et prétend « [s']écarter de sa route » en changeant les circonstances de la pièce « par le seul dessein de faire autrement, sans ambition de faire mieux ». Il refuse tout rapprochement avec Mairet « puisqu'on ne peut faire aucune comparaison entre les choses, où l'on ne voit aucune concurrence »²³. Pourtant, il paraît peu probable que ce soit « innocemment » et par hasard, sans volonté de rivalité, sans désir de renouer avec le passé, que Corneille ait entrepris de « refaire » *Sophonisbe*. Cette reprise trente ans plus tard nous a incité à mettre en parallèle les deux pièces et à tenter de mesurer ce que le temps, les événements historiques, les mentalités, les contraintes théoriques et les intentions des deux auteurs ont pu produire. Ce fut le point de départ de notre étude qui, par la suite, a pris en charge les tragédies (et quelques tragi-comédies²⁴) comprises entre

¹⁷ [P. Rocolet, 1635], dans *Théâtre du XVII^e*, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975, t. I.

¹⁸ « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » du 29 novembre 1630, adressée à Antoine Godeau dans *Opuscules critiques*, voir *infra*, p. 24.

¹⁹ Georges Couton, *Corneille*, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1958, p. 36. Il manque dans cette liste *Médée* de Corneille, que Couton cite dans *Corneille et la tragédie politique*, Paris, PUF, 1984, p. 16.

²⁰ Dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, tome III.

²¹ Mairet fut l'ennemi acharné de Corneille au moment de la « Querelle du *Cid* ». La première attaque imprimée contre *Le Cid* lui est attribuée, comme le signale Georges Couton (*Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, p. 1517), se fondant lui-même sur A. Gasté (*La Querelle du Cid*, Paris, H. Welter, 1899). Il s'agit d'un libelle intitulé *L'Auteur du vrai Cid espagnol, à son traducteur français. Sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée Excuse à Ariste, où, après cent traits de vanité, il dit de soi-même, Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée*. Corneille ne doute pas de l'origine de l'attaque, puisqu'il répond par l'*Avertissement au Besançonnois Mairet* cette même année 1637.

²² « Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa *Sophonisbe* sur notre théâtre, elle y dure encore, et il ne faut point de marque plus convaincante de son mérite que cette durée », préface de *Sophonisbe*, éd. cit., p. 381.

²³ *Ibid.*

²⁴ Il s'agit de tragi-comédies où la représentation de la défaite nous a paru particulièrement digne d'intérêt (voir en annexe le tableau des pièces du corpus). La tragi-comédie ne pouvait être négligée dans cette étude dans la mesure où les années 1634-1643, qui correspondent à la première période des pièces du corpus, sont à la fois celles de l'âge d'or de la tragi-comédie et de la mise en place de la tragédie régulière. Dans la mesure aussi où, comme l'explique Hélène Baby dans l'Introduction de son ouvrage *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 8, la tragi-comédie n'est pas si éloignée de la tragédie : « La tragi-comédie, drame romanesque attaché à la représentation de l'amour, comme la comédie avait une fin heureuse et s'inspirait de la fiction, non de l'histoire, mais par ses morts et la noblesse, sinon de tous ses personnages,

ces deux dates butoir. Nous avons été amené à réfléchir aux contextes qui accompagnent les deux représentations et à examiner ce qui durant ces trente années a fait évoluer la tragédie sous les différents aspects qui la constituent : la technique dramaturgique, la représentation du tragique, l'idéologie transcrite par la *mimesis* théâtrale. D'autant que cette année 1663, où Mairet s'est retiré depuis vingt ans du théâtre, semble marquer une étape dans la carrière de Corneille. Au faite de sa puissance, installé à Paris avec son frère Thomas depuis peu²⁵, le grand auteur suscite bien des jalousies. Il faut en effet rappeler que, après la publication de l'édition complète de son *Théâtre* « revu et corrigé par l'auteur » en trois volumes précédés chacun d'un des trois *Discours* sur l'art dramatique et des « Examens » de ses pièces (octobre 1660)²⁶, il publie justement en janvier 1663, au moment de la représentation de *Sophonisbe*, une édition de prestige de ses œuvres complètes en deux volumes *in folio*, format réservé aux plus grands auteurs anciens. Aucun autre écrivain de son époque n'aura droit à cette consécration de son vivant. Cette suprématie littéraire gêne ses rivaux et lui crée des inimitiés. L'abbé d'Aubignac qui s'était autorisé critiques et conseils dans *La Pratique du théâtre* (1657) manifeste son animosité lors de la représentation de *Sertorius* (1662) puis de *Sophonisbe*²⁷. Molière, qui était passé à Rouen en avril 1658 et avait rencontré les frères Corneille²⁸, les entraîne tous deux dans une autre polémique en cette même année 1663 : la querelle de *L'Ecole des Femmes*. Pierre est « égratigné » pour ses prétentions littéraires sous le nom de Lysidas dans *La Critique de l'Ecole des femmes* (scène 6)²⁹ ; son frère Thomas est ridiculisé pour avoir pris

du moins de ses héros, relevait de la tragédie ». Aussi les situations comme les personnages des quelques tragi-comédies retenues pourront-elles venir étayer certaines de nos hypothèses concernant la tragédie.

²⁵ En octobre 1662, Corneille, son frère et leurs familles quittent Rouen pour habiter dans l'hôtel du duc de Guise. Henri II de Guise (1614-1664) était protecteur du Marais et grand amateur de théâtre, ancien conspirateur contre Richelieu et Mazarin et prétendant au royaume de Naples qu'il disputa aux Espagnols, ce qui lui valut d'être détenu en Espagne de 1648 à 1652 (durant la Fronde).

²⁶ « Je suis à la fin d'un travail fort pénible sur une matière fort délicate. J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies. J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote, et avancé quelques propositions, et quelques maximes inconnues à nos anciens », Lettre à l'abbé de Pure, 25 août 1660, dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome III, p. 6.

²⁷ En fait, depuis *Horace* (1641), d'Aubignac s'oppose à Corneille, mais c'est après *La Pratique du théâtre* (Paris, A. de Sommaville, 1657) que la querelle s'envenime. Corneille dans le *Discours des trois unités* ironise sur la facilité qu'ont certains auteurs de « trouver de meilleurs moyens » que les siens pour écrire des pièces de théâtre, qu'il sera prêt à suivre « lorsqu'on les aura mis en pratique ». D'Aubignac se sent à juste titre visé et répond en 1663 par les *Deux Dissertations concernant le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*. Nous en reparlerons.

²⁸ De là les poèmes amoureux adressés à Marquise Du Parc, et peut-être le point de départ de la querelle avec Molière : « Il ne semble pas qu'il se soit établi de sympathie entre les Corneille et Molière qui va s'installer à Paris », Chronologie de la vie et de l'œuvre de Pierre Corneille par Georges Couton, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. LXI.

²⁹ Le personnage de Lysidas fut assimilé à d'Aubignac par Donneau de Visé et à Corneille par d'Aubignac. Il se présente comme un pédant persuadé de détenir la vérité en matière de bon goût : « Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord, Madame, que cette comédie pêche contre toutes les règles de l'art ». Georges Forestier précise : « Si d'Aubignac a pu écrire dans sa *Quatrième Dissertation* (paragraphe 21) : "J'avais cru, comme beaucoup d'autres, que vous [Corneille] étiez le Poète de *La Critique de L'Ecole des femmes*, et que M. Lysidas était un nom déguisé...", c'est qu'il savait pouvoir jouer auprès de ses lecteurs

le titre de Corneille de L'Isle³⁰. Corneille mène la campagne ou plutôt laisse mener la campagne par ses partisans (en particulier Donneau de Visé) contre la pièce de Molière. Ces polémiques, ces jalousies sont les signes marquants d'un changement de générations et de mentalités³¹, les signes aussi que peut-être le grand auteur, arrivé au sommet de sa gloire, en entame le déclin.

Le changement politique marque aussi cette année 1663. La mise en place de la propagande royale et du pouvoir absolu prend effet³². Molière vient d'offrir officiellement ses services au Roi dans le domaine de la comédie³³. Corneille, qui n'avait plus de pension régulière depuis la mort de Richelieu, reçoit grâce à Chapelain, une « gratification » (provisoire, puisqu'elle sera à nouveau supprimée en 1675) et entre dans le système officiel du mécénat royal. Il écrit à cette occasion le *Remerciement présenté au Roi en l'année 1663*, véritable éloge du pouvoir absolu et participe ainsi à la grande entreprise de glorification royale qui se concrétisera dans *Othon*, tragédie qui suit *Sophonisbe*, et

d'une réputation de mésentente entre les deux hommes », *Molière, auteur des œuvres de Molière*, www.moliere-corneille.paris-sorbonne.fr. En effet, Molière avait déjà raillé les *Discours* et « Examens » de Corneille dans l'Avertissement des *Fâcheux* (1662) : « Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles : le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace. En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point, je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne ».

³⁰ « Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre, / Qui, n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre, / Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux, / Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux », *L'Ecole de femmes*, I, 1, v.179-182.

³¹ On sait que cette animosité entre Corneille et Molière reposait aussi sur le jeu des acteurs. Dans la scène 1 de *L'Impromptu de Versailles*, qui suit de quelques mois *La Critique de l'Ecole des femmes*, Molière se moque du ton ampoulé des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne jouant les pièces de Corneille : « Molière : J'avais songé une comédie, où il y aurait eu un poète que j'aurais représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne. "Avez-vous, aurait-il dit, des acteurs et des actrices, qui soient capables de bien faire valoir un ouvrage ? Car ma pièce est une pièce... — Eh ! Monsieur, auraient répondu les comédiens, nous avons des hommes et des femmes qui ont été trouvés raisonnables partout où nous avons passé. — Et qui fait les rois parmi vous ? — Voilà un acteur qui s'en démêle parfois. — Qui ? ce jeune homme bien fait ? Vous moquez-vous ! Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre. Un Roi, morbleu, qui soit entripaillé comme il faut, un Roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône de la belle manière ! La belle chose qu'un roi d'une taille galante ! Voilà déjà un grand défaut ; mais que je l'entende un peu réciter une douzaine de vers". Là-dessus le comédien aurait récité, par exemple, quelques vers du roi de *Nicomède* : "Te le dirai-je Araspe, il m'a trop bien servi, / Augmentant mon pouvoir..." le plus naturellement qu'il lui aurait été possible. Et le poète : "Comment, vous appelez cela réciter ? C'est se railler ; il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi. *Imitant Montfleury, excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne* : Te le dirai-je, Araspe... etc. Voyez-vous cette posture ? Remarquez bien cela. Là appuyez comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation, et fait faire le brouhaha. — Mais, Monsieur, aurait répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes, parle un peu plus humainement, et ne prend guère ce ton de démoniaque" ».

³² En février à lieu, à l'initiative de Colbert, la première réunion de la « Petite Académie », qui deviendra Académie des médailles, puis des Inscriptions et Belles-Lettres. L'Académie royale de peinture est restructurée, Le Brun en prend la direction. En septembre, la Cour tout entière se rend pour la première fois à Versailles, où une grande fête est donnée dans les jardins. Molière y joue peu après (en octobre) *L'Impromptu de Versailles*.

³³ Dédicace au Roi des *Fâcheux* : « Ceux qui sont nés en un rang élevé peuvent se proposer l'honneur de servir Votre Majesté dans les grands emplois, mais, pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c'est de la réjouir. Je borne là l'ambition de mes souhaits ; et je crois qu'en quelque façon ce n'est pas être inutile à la France que de contribuer quelque chose au divertissement de son roi ».

s'apparente, selon bien des critiques, à une apologie du jeune roi. Si la politique n'est plus au cœur de la tragédie, elle en détermine toujours le contenu.

L'objet de notre travail consiste donc à réfléchir sur la manière dont la défaite est représentée durant les trente années qui séparent les deux *Sophonisbe*, de Mairet à Corneille, aussi bien d'un point de vue dramaturgique que d'un point de vue historique et idéologique. Le corpus est constitué de 75 tragédies et tragi-comédies mettant en avant le thème de la défaite, telle que nous l'avons définie ci-dessus, c'est-à-dire après une intervention armée qui peut aller de la guerre (qui domine dans les tragédies des premières années étudiées, soit la période 1634-1643) au complot militaire ou privé qui sera plutôt l'apanage des pièces de la même époque que la *Sophonisbe* de Corneille, soit dans les années 1660. Nous constaterons en effet très vite que trois périodes qui correspondent aux trois décennies successives se distinguent. 1634-1643, « la décennie Richelieu », est celle où le pouvoir centralisateur s'installe aussi bien dans le domaine politique que dans les Lettres et les Arts pouvant servir le prestige de la monarchie. Le théâtre va s'épanouir sous l'égide de Richelieu et devenir l'élément unificateur de la culture nationale, le premier divertissement du public aristocratique et l'instrument politique par excellence qui permettra au Cardinal de diffuser une idéologie propre à servir ses intérêts. Les valeurs aristocratiques, la noblesse, le sens du devoir, le désir de gloire, la fidélité à la nation et au code de l'honneur, la soumission à la raison d'État vont dominer. Il n'en sera pas de même durant la décennie suivante (1643-1653) qui va de la mort de Richelieu et de la nomination de Mazarin comme « Ministre Principal » à la fin de la Fronde. Période plus troublée, du fait de cette crise profonde que fut la Fronde (1648-1653), qui commença en réalité dès l'arrivée au pouvoir de Mazarin avec la cabale des Importants (1643) et se prolongea au-delà du retour du Roi et de la Cour à Paris (octobre 1652). Période troublée aussi par la guerre de Trente Ans qui ne se finit pas, malgré les négociations, et par la personnalité de Mazarin, très différente de celle de Richelieu. Habile diplomate, ce nouveau cardinal sait acheter et se concilier des appuis mais néglige la politique culturelle du pays qu'il dirige et laisse les artistes et hommes de Lettres qui pourraient représenter de précieux alliés se dresser contre lui, souvent par dépit. En favorisant l'opéra en France, il développe l'idée que le théâtre peut servir l'enchantement et les problématiques amoureuses. La poétique tragique est dès lors prête à s'infléchir sous l'effet d'un imaginaire qui, il faut bien le reconnaître, emprunte ses ressources et ses ressorts à l'imaginaire romanesque. Les valeurs que les pièces de cette décennie reflètent sont liées à cette époque trouble où l'hésitation, l'ambiguïté et la volte-face sont devenues des stratégies courantes, et où l'honneur, la grandeur d'âme et la fidélité, ne trouvant plus beaucoup de sens ni d'intérêt dans le

domaine politique, se tournent vers la passion amoureuse. Enfin, la dernière décennie s'étend de la fin communément admise de la Fronde (la soumission de Bordeaux le 3 août 1653) à la représentation de la *Sophonisbe* de Corneille (janvier 1663). C'est la période du retour à l'ordre que Louis XIV met en place officiellement au lendemain de la mort de son parrain, le 10 mars 1661, mais que bien des signes annonçaient depuis l'apparition de ce jeune roi en dieu « Soleil » dans le *Ballet royal de la nuit* (23 février 1653) où Lully se distingue pour la première fois. Ce retour à l'ordre s'accompagne dans les pièces étudiées d'une renaissance des valeurs héroïques, mais dans une perspective différente de celle des « années Richelieu ». La générosité, la fidélité ou la droiture du héros sont mises entièrement au service de l'amour et de la galanterie, la foi en l'État comme idéal collectif et pacificateur a disparu et la politique n'est plus qu'un moyen d'assouvissement d'ambitions privées et égoïstes. Le héros, désacralisé, est devenu un personnage à dimension humaine aux prises avec des passions qui font de lui leur jouet, tandis que le Ciel, silencieux, s'efface pour laisser régner, sous son égide, un souverain tout-puissant.

Au travers de ces trois périodes, qui peu à peu ont imposé leurs limites, nous souhaitons montrer l'ambiguïté de ces notions de défaite et de victoire, non seulement en étudiant le renversement de fortune et le passage de l'une à l'autre et en distinguant l'aspect matériel et l'aspect moral de la défaite qui se retrouvent souvent en contradiction, mais en examinant l'évolution des deux notions durant ces trois décennies, la poétique tragique étant soumise à des mutations elle-mêmes déterminées par les transformations politiques. Une première partie sera consacrée à la dramaturgie, c'est-à-dire aux conditions de la représentation de la défaite sous son aspect matériel et technique. Nous nous intéresserons tout d'abord au lieu dont l'étude est indissociable du type de conflit, le conflit armé (guerres entre nations ou entre villes ennemies) et le complot (limité à un groupe de partisans voulant renverser le pouvoir en agissant de manière occulte) n'ayant pas les mêmes exigences scénographiques. En effet, la représentation de la défaite après une guerre sous-entend celle du champ de bataille et implique contraintes matérielles et problèmes de vraisemblance et de bienséance. Aussi les dramaturges devront-ils se replier vers des solutions plus adaptées à la scène, comme l'utilisation d'un décor de camp(s) ou de ville assiégée. Bientôt, au fur et à mesure que la régularité sur le théâtre progressera, le recours au récit deviendra la norme. Une solution qui règle les problèmes matériels de représentation ainsi que ceux de bienséance et de vraisemblance, mais qui nécessite des qualités poétiques exceptionnelles, comme de reproduire, selon la définition de l'hypotypose que propose Quintilien, « l'image des choses, si bien représentée par la parole

que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre »³⁴. D'autre part, dès les pièces de la première décennie, le motif du complot en remplacement du conflit militaire d'envergure s'offre comme une possibilité d'éviter décors et mises en scène complexes, voire coûteux. De plus en plus, et pour d'autres raisons (qu'il nous reviendra d'expliquer) que les seuls problèmes scénographiques, la notion de défaite glisse du terrain militaire au terrain privé, du conflit armé externe (concernant plus particulièrement l'extension romaine dans le monde méditerranéen) ou interne (guerres civiles romaines, guerres religieuses) au conflit individuel, qui ne nécessite qu'un petit nombre de participants armés. Les problèmes d'espace scénique, engendrés par le souci des unités, rejoignent, en effet, d'autres préoccupations des auteurs et entraînent des mutations dramaturgiques et thématiques, le *climax* tragique s'intériorisant lui aussi.

Sur ce même plan de la technique dramaturgique et en complément de ce premier aspect concernant le lieu, nous nous demanderons comment se produit sur scène l'annonce de la défaite, c'est-à-dire par qui et à quel moment dans la pièce l'information est transmise au spectateur. L'auteur de l'information, « le héraut » de la défaite, est un personnage dont il faut examiner le rôle dans l'action dramatique. S'il s'agit d'un soldat vaincu ou d'un témoin de la bataille, son implication, son discours n'auront pas la même portée que s'il s'agit du vaincu lui-même qui reconnaît son échec, ou du vainqueur qui en avertit son adversaire. Dans ces deux derniers cas, il sera intéressant d'observer les relations psychologiques entre vaincu et vainqueur, les sentiments de générosité ou de mépris, d'humilité ou d'orgueil qu'ils se manifestent l'un l'autre, et d'étudier l'évolution de ces relations durant les trente années qui couvrent la période choisie. Le moment de l'annonce est également un élément essentiel à prendre en compte. Le fait que la défaite soit révélée au début ou à la fin de la pièce n'est pas anodin et a sur l'évolution de l'action des conséquences importantes. Selon, en effet, la *dispositio* de la pièce, la problématique en sera différente, plus politique si l'annonce de la défaite se fait en début de pièce, comme dans les tragédies de la période 1634-1643, plus psychologique dans les pièces à complot de la dernière période où l'échec de la conspiration est révélé presque toujours dans la toute dernière scène et où son élaboration entraîne le chef du complot dans de machiavéliques machinations. La manipulation psychologique, et non la réflexion politique, semble nourrir désormais l'intérêt du spectacle, au point que l'on peut se demander si l'on ne s'achemine pas vers un théâtre de l'Analyse, comme on s'achemine vers un roman de l'Analyse. Dans tous les cas, là encore, les relations vaincu / vainqueur sont affectées par ces choix. Se pose en effet le problème du traitement du vaincu par le

³⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1875, livre IX, ch. II, p. 328.

vainqueur si l'annonce de la défaite se fait en début d'action, alors que, lorsqu'elle se situe à la fin, l'intérêt du spectateur se portera sur les mensonges, manœuvres et autres fourberies qui ont permis au chef du complot de tromper sa victime.

C'est pourquoi, dans une deuxième partie, après l'étude des questions de technique dramaturgique, nous avons souhaité approfondir ces relations qui unissent vaincu et vainqueur dans un rapport qui nous est apparu comme dialectique. Nous montrerons que l'héroïsme est dans la plupart des cas porté par le vaincu, qui suscite par sa situation mais aussi par sa grandeur d'âme et son courage les sentiments de « crainte et de pitié » nécessaires à l'efficacité tragique. Nous verrons que, malgré sa révolte contre un sort qu'il considère au premier abord comme injuste, il reconnaît ses erreurs et accepte avec dignité et noblesse la mort qu'on lui réserve, gardant par la force de son verbe et de ses sentiments une supériorité morale que le vainqueur lui envie. Dans une seconde analyse, nous nous placerons du côté du vainqueur pour démontrer que l'ambiguïté préside à la situation de vainqueur, quelles que soient l'époque et les circonstances. D'abord parce que celui-ci découvre, dans le malheur de son adversaire vaincu, roi ou prince, la fragilité des honneurs et des positions dominantes, ensuite parce que, malgré le respect que lui inspirent la grandeur et la dignité de son ennemi, il est tenu par la raison d'État à une stricte sévérité qui annihile toute velléité de clémence et pèse sur sa conscience. Enfin, nous nous situerons sur un plan diachronique et suivrons, à travers son évolution politique et psychologique, le personnage du vainqueur, héros en mutation qui change d'ambition et de stratégie, de caractère et de fonction, selon les nécessités dramaturgiques et morales du moment.

La troisième et dernière partie de ce travail sera consacrée à creuser ces liens qui se sont imposés au fur et à mesure de notre étude et qui semblent unir Tragédie et Histoire. En reprenant chacune des trois périodes historiques repérées dans notre corpus (1634-1643 ; 1643-1653 ; 1653-1663) et en en dessinant les contours politiques et idéologiques, nous souhaiterions montrer, avec prudence et humilité, que le théâtre, par l'intermédiaire du héros de tragédie, est en partie le reflet des événements et des pensées qui imprègnent une époque, une sorte de laboratoire, ou mieux, une chambre d'échos. Le héros et les valeurs héroïques règnent au moment où Richelieu installe l'État-Roi et fait du théâtre une institution officielle. Inspirée par le modèle machiavélien, la raison d'État s'impose comme l'unique valeur que le vainqueur se doit de respecter. Mais l'idéologie monarchiste portée par une tradition qui remonte au Moyen Âge en adoucit les exigences : le roi, représentant de Dieu sur terre, est le père de son peuple qu'il conduit et protège, le tyran est banni, honni, et la justice et la vertu sont indispensables à son règne. Les valeurs héroïques

portées par la tragédie rejoignent l'idéologie dominante, le héros au service de son roi et de l'État est le modèle idéal de l'aristocratie. Ce n'est plus le cas durant la décennie suivante, où la division s'installe à l'intérieur de l'État entre le pouvoir et le peuple. Le doute remplace les certitudes sous l'État divisé de Mazarin. Le spectacle de la France saccagée par une guerre interminable avec l'étranger, minée de l'intérieur par la révolte de la Fronde, désorientée par la politique sinueuse de Mazarin, remet au goût du jour les thèmes baroques comme la confusion des identités, le jeu des apparences, les trahisons de la nature. La noirceur et l'horreur imprègnent les tragédies. L'ambition politique, le dévouement à l'État, profanés par le machiavélisme et l'égoïsme des tenants de la politique, légitimistes ou frondeurs, ne peuvent plus tenir rang de valeurs idéales, l'amour est devenu le refuge des âmes nobles. Seul le héros cornélien poursuit sa quête d'un État mythique qui rassemble dans une parfaite unité le héros dévoué, la royauté sacrée, le peuple éclairé. La mort de Mazarin et l'instauration du pouvoir absolu installent dans la décennie suivante ce qu'il est convenu d'appeler l'ordre classique. Au héros divisé succède un héros « reconstruit » mais démythifié, un nouvel ordre sacré remplace l'État divisé. Le « Roi de gloire » impose ses désirs. Les écrivains, le théâtre, l'art tout entier sont à sa dévotion, la « Petite Académie » est chargée, dirions-nous aujourd'hui, de « promouvoir l'image du Roi », non seulement en repérant et subventionnant les artistes français aptes à la célébrer, mais aussi en attirant en France ceux qui pourraient servir la gloire de puissances concurrentes. Les artistes s'exécutent, mais la foi en l'État et les vertus politiques est perdue. Si les valeurs héroïques, toujours prônées dans les salons précieux, restent les fondements de l'idéal tragique, le nouveau héros ne les place pas au service de l'État, mais au service de l'amour et de la galanterie³⁵. Une forme de laïcisation se fait jour, l'individualisme se développe au détriment des engagements collectifs et le féminisme, véhiculé par la préciosité, illustré par les « femmes fortes » du Père Le Moyne et les « Femmes illustres » des Scudéry, s'épanouit dans les tragédies. Le Roi et l'État ne sont plus enveloppés de cette aura mystique qui caractérisait « l'époque Richelieu ». Même Corneille semble douter de l'efficacité et de la légitimité de cette royauté dans laquelle pourtant il continue à placer son espoir. L'humanisation du héros tragique (mais aussi sa banalisation) se poursuit, entraînant le personnage royal dans cette évolution, tandis que la

³⁵ Le sens de « galanterie » étant parfois controversé, nous nous référerons à A. Viala : « La galanterie, disais-je, est une éthique : c'est un art du comportement, des belles manières distinguées. Un galant homme est avant tout un parfait honnête homme, un homme d'honneur ; il a aussi du savoir-vivre raffiné et notamment le souci de plaire aux dames. Pour cela, il doit avoir de l'esprit, de l'enjouement, un " je ne sais quoi " qui se manifeste dans tout ce qu'il fait et dans tout ce qu'il dit : la galanterie est donc également une esthétique, un art du "discours galant" comme disent les dictionnaires du XVII^e siècle », « D'un discours galant l'autre : que sont nos discours devenus ? », CONTEXTES [En ligne], 2006, URL : <http://contextes.revues.org/106> ; DOI : 10.4000/contextes.106.

laïcisation du tragique se traduit par le silence du Ciel, spectateur indifférent au malheur des hommes, que le Roi-Soleil, installé définitivement en sa toute-puissance, pourra désormais remplacer.

PREMIÈRE PARTIE
DRAMATURGIE DE LA DÉFAITE

CHAPITRE I

DEUX LIEUX POUR LA DÉFAITE

La guerre, à l'origine de la tragédie grecque, est comme nous l'avons déjà noté³⁶, le sujet essentiel de la tragédie de la Renaissance et de la tragédie régulière qui s'impose après 1630. Dans une majorité de tragédies représentées entre 1634 et 1641, on constate que le conflit est de nature militaire, qu'il s'agisse de guerres externes ou de guerres internes, civiles et religieuses. Les fables sont tirées de l'histoire grecque et romaine ou de la mythologie grecque. Or, il semble que l'instauration des unités ait conduit à un déplacement progressif du conflit militaire au conflit privé sur la scène française du XVII^e siècle. L'Antiquité, redécouverte par les humanistes, servait déjà de sujet d'inspiration au théâtre du XVI^e siècle³⁷. Elle se présente comme modèle inaliénable dans les premières œuvres de notre corpus³⁸. Les guerres grecques apparaissent dans un certain nombre de pièces par le vecteur mythologique comme la guerre de Troie ou la lutte fratricide des enfants d'Œdipe³⁹, mais aussi par l'évocation des conflits historiques qui opposèrent entre elles les cités grecques⁴⁰. Mais c'est Rome qui est l'inspiratrice principale de la tragédie à sujet militaire, soit lors de son expansion dans le Latium, l'Italie et le bassin méditerranéen, soit lors des guerres intestines qui opposèrent successivement Pompée et César, César et Brutus, Brutus et Antoine, Antoine et Octave⁴¹, ce qui nous autorise à

³⁶ Voir Introduction p. 1.

³⁷ Selon Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, office de publicité, 1954, la Moralité historique ou allégorique, venue du Moyen Âge et qui se maintient encore à la Renaissance, est également appelée « histoire romaine » (p. 9).

³⁸ On remarque cependant que certaines pièces ont pour sujets des guerres entre pays ou peuples d'Orient : Perses et Assyriens ou Parthes pour *Panthée* de Tristan, *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert ou *Alinde* de La Mesnardière ; royaumes du Pont, Lydie, Bythinie pour *L'Amour tyrannique* (Scudéry), *Alcionée* (Du Ryer), *Mirame* (Desmarets) ; ou encore des guerres européennes presque contemporaines des dramaturges, l'Angleterre en étant l'inspiratrice essentielle : *Jeanne, reine d'Angleterre* et *Le Comte d'Essex* de La Calprenède, *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac ou *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert. Corneille avec *Le Cid* choisit l'Espagne (le fait est rare). Enfin, quelques pièces ont des sujets bibliques : *Marianne* de Tristan, *Esther* et *Saül* de Du Ryer. Voir tableau des pièces en annexe.

³⁹ Par exemple, *La Mort d'Achille* de Benserade, *La Troade* de Sallebray, *Antigone* de Rotrou. Sur l'influence du mythe troyen sur les tragédies de cette période, voir l'article d'Anne Mantero, « La tragédie des vaincus : un architexte troyen dans le théâtre français de la Renaissance à l'âge classique », dans *Reconstruire Troie, Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010.

⁴⁰ *La Mort de Cléomène*, *La Mort d'Agis* de Guérin de Bouscal évoquent, pour l'une, la guerre entre Sparte et la Ligue achéenne et, pour l'autre, le conflit interne, à Sparte même, entre Agis et son beau-père Léonidas.

⁴¹ L'expansion de Rome dans le Latium est ainsi traitée dans *Lucrèce* de Du Ryer, *Coriolan* de Chevreau ou *Horace* de Corneille. L'expansion en Afrique, à travers les guerres puniques, apparaît dans *Sophonisbe* de Mairet, *Scipion* de Desmarets, *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre. La conquête de l'Orient est le sujet de *La Mort de Mithridate* de la Calprenède. Quant aux guerres civiles romaines, la rivalité entre César et Pompée est évoquée dans les deux *Mort de Pompée* de Chaulmer et de Corneille, la révolte des Républicains Brutus et Cassius contre les lieutenants de César, Antoine et Lépide, dans *La Mort de César* de Scudéry et *La*

parler d'une authentique tragédie romaine qui se serait développée sur la scène du XVII^e siècle. Or la représentation du conflit militaire va se trouver contrariée, dans les années 1635-1640, par l'installation progressive (et de plus en plus agressive) des unités, en particulier par celle de l'unité de lieu et par la convention dramaturgique de la bienséance. Les auteurs tragiques devront donc chercher diverses solutions pour s'adapter aux nouvelles règles. De ce fait, peu à peu, vers 1640, le conflit militaire est évacué hors scène, souvent avant le début de la pièce. L'action de la pièce glisse, dans les années 1640-1645, de la représentation du conflit militaire à la représentation de ses conséquences, non sans qu'on prenne soin néanmoins de rappeler le conflit militaire originel dans les scènes d'exposition, la guerre entre peuples ou factions armées restant le sujet essentiel de la tragédie⁴². Les persécutions chrétiennes du Bas-Empire, sous Dèce et Dioclétien (*Polyeucte*, *Théodore*, *Saint-Genest*), toujours sur fond de conflit militaire exposé dans les premières scènes, permettent également, à cette même période, un déplacement du conflit externe au conflit interne, plus exactement au dilemme personnel religion / intégration dans une nation. Enfin, les pièces à complot, peu nombreuses dans la première période, puisque les conflits militaires étaient plutôt privilégiés⁴³, se multiplient à partir de *Cinna* (1642)⁴⁴ et constituent pratiquement l'unique sujet des pièces des années 1653-1663⁴⁵, reflétant, il nous reviendra de le montrer, le climat politique qu'aura fait naître la Fronde. Ce déplacement thématique dans le conflit tragique pourrait donc avoir pour origine la nécessité de se conformer aux nouvelles règles, tout particulièrement à celle de l'unité de lieu et aux conventions dramaturgiques que va bientôt imposer le respect de la sacro-sainte bienséance. Nous verrons ainsi comment l'instauration progressive de la régularité a converti le champ de bataille, lieu naturel de la défaite, en cabinet du complot dès les années 1640, puis nous observerons par quelles mutations dramaturgiques successives,

Mort de Brute et Porcie de Guérin de Bouscal, le sort d'Antoine à l'issue de la guerre avec son ancien allié Octave dans *Marc Antoine ou La Cléopâtre* de Mairet et *Cléopâtre* de Benserade, enfin, une des conspirations les plus célèbres menée contre Octave, devenu Auguste, dans *Cinna* de Corneille.

⁴² On peut ainsi percevoir dans les tragédies religieuses (*Polyeucte*, *Théodore*, *Saint-Genest*) et d'inspiration biblique (*Marianne*, *Esther*, *Saül*) les problèmes politiques qui sous-tendent les conflits religieux (voir le tableau des pièces en annexe).

⁴³ On ne compte que deux pièces à complot entre 1634 et 1640 : *La Mort de César* de Scudéry (1635) et *Le Comte d'Essex* de La Calprenède (1637).

⁴⁴ Desfontaines, *Bélisaire* (1641) ; Boisrobert, *Le Couronnement de Darie* (1642) ; Du Ryer, *Esther* (1644) ; Tristan, *La Mort de Sénèque* (1645) ; Corneille, *Héraclius* (1647). Le complot est aussi présent dans les manœuvres machiavéliques de Cléopâtre dans *Rodogune* (1647), de Rodolphe dans *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* (1645), de Fauste dans *La Mort de Chrispe* (1645), de Mandane dans *Thémistocle* (1648) de Syra dans *Cosroès* (1649) ou d'Oronte dans *Tyridate* (1649). Voir tableau des pièces en annexe.

⁴⁵ Mises à part *Timocrate* (1658) de Thomas Corneille, *La Mort de Cyrus* de Quinault (1659), *Sertorius* (1662) et *Sophonisbe* (1663) de Corneille, toutes les pièces des années 1660 de notre corpus sont à complot. Encore faut-il remarquer que, dans *La Mort de Cyrus*, la mort du roi n'a pas lieu sur le champ de bataille, mais est due aux manipulations de l'ambitieux général des Scythes, Odatirse, et que dans *Sertorius*, à la guerre entre l'Espagne (que dirige Viriate et Sertorius) et Rome (représentée par Pompée et Sylla) se mêle un double complot : celui de Perpenna contre Sertorius et celui d'Aristie contre Sylla et Pompée.

dans la scénographie, dans le choix d'outils adaptés ou dans la thématique, cette conversion – ou révolution – a pu se produire.

I- LE CHAMP DE BATAILLE

Le champ de bataille est le lieu attendu de la défaite. Le frontispice de certaines pièces (voir annexe) nous révèle combien le travail du décorateur pouvait être complexe et intéressant afin de produire l'illusion théâtrale. Mais il va perdre ce statut privilégié et laisser place peu à peu au fade et simple décor du « palais à volonté ». Nous allons ici rappeler comment les unités ont peu à peu imposé leurs exigences, transformé la dramaturgie, modelé les effets de la représentation, puis étudier comment le champ de bataille, lieu de la défaite, évolue en fonction des périodes et de la progression de la régularité au théâtre.

I-1- La progressive dictature des unités

I-1-1- De la tragédie humaniste à la tragédie irrégulière

Si, dans *Richard III*, Shakespeare peut montrer un roi vaincu sur le champ de bataille, les auteurs dramatiques des années 1634-1663 ne bénéficieront pas d'une même liberté dans la représentation de la défaite. La tragédie renaît, en France, au XVI^e siècle, grâce à l'évolution du public devenu plus cultivé et plus exigeant et voulant se démarquer du *profanum vulgus*⁴⁶ amateur des mystères. Les pièces du XVI^e siècle respectent les règles, que le retour aux textes antiques, prôné par l'humanisme, et la découverte de la culture italienne ont révélées. En effet, la connaissance d'Aristote⁴⁷ et d'Horace, la diffusion d'ouvrages théoriques⁴⁸, la lecture et la pratique de tragédies antiques, en

⁴⁶ Raymond Lebègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, éd. cit., p. 7.

⁴⁷ Bien que l'influence de ce dernier reste limitée. Il ne sera publié en France qu'en 1538 et traduit en 1671, mais il était diffusé dans les autres pays européens et en Italie, en particulier, depuis le XV^e siècle.

⁴⁸ Le *De arte grammatica* de Diomède (1476), le traité de Donat, *De tragoedia et comedia* qui accompagnait les éditions de Térence dès la fin du XV^e siècle, *L'Art poétique* de Peletier du Mans (1555), la *Poétique* de Scaliger (1561), le *Bref discours sur l'intelligence de ce théâtre* de Grévin (1562), le traité *De l'Art de la tragédie* de Jean de la Taille (1572) et *L'Art poétique* de Vauquelin de la Fresnaye (1605, mais rédigé entre 1570 et 1580), tous ces ouvrages montrent une réelle connaissance d'Aristote et d'Horace et la volonté de respecter les unités et les bienséances.

particulier dans les collèges⁴⁹, et plus généralement, le rapprochement culturel entre la France et l'Italie favorisé par les guerres⁵⁰, tout ce climat culturel qui marque un retour aux sources de la tragédie conduit les auteurs de la Renaissance à respecter les règles élaborées par leurs prédécesseurs et à adapter un genre déjà construit. Or, dans la représentation de la défaite, le choix du lieu apparaît comme essentiel. Les tragédies du milieu du XVI^e siècle, tout en cherchant à respecter l'unité de lieu, peuvent encore présenter un lieu régi par l'éclatement⁵¹. Mais, chez un auteur qui écrit entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, comme Montchrestien, l'unité de lieu se doit d'être totalement respectée. Dans *Hector*, pièce de 1604, la didascalie initiale indique que *la scène est à Troie*, sans autre précision, mais le lecteur ou spectateur est amené à supposer que tous les événements se situent dans le palais royal, puisque ce sont des messagers qui rapportent des nouvelles de la bataille. C'est ce que souligne Jacques Schérer dans la notice de l'édition de « La Pléiade » : « [les événements de la pièce] se situent, de toute évidence, à l'intérieur des murs de la ville de Troie, ce qui oblige à faire raconter les événements par des messagers »⁵². Apparaît dès lors la principale conséquence produite par les contraintes de l'unité de lieu : le remplacement de l'action par le récit, ce qui n'ira pas sans susciter des

⁴⁹ Sénèque, Euripide et Sophocle ont été traduits ainsi que les comédies latines. Dans les collèges, les professeurs écrivent pour leurs élèves des modèles de tragédies antiques qui sont jouées avec plaisir et succès. Montaigne mentionne à Bordeaux le nom de deux régents, dont l'un, Muret, fut l'auteur d'un *Jules César*, imprimé en 1553, « première tragédie originale à sujet profane qui ait été publiée chez nous [...], première des nombreuses tragédies que les Français ont tirées des guerres civiles de Rome » (R. Lebègue, *op.cit.* p. 27). Les élèves eux-mêmes s'entraînent à composer des tragédies à sujet latin. La *Cléopâtre* de Jodelle fut d'ailleurs jouée, entre autres, dans la cour du collège de Boncourt, « en présence de nombreux professeurs et étudiants » (*ibid.*, p. 32) et le *César* de Grévin au collège parisien de Beauvais. Parmi les tragédies à sujet romain de la Renaissance, on peut citer, outre les deux précédentes : *Cléopâtre captive* de Jodelle (hiver 1552-53) et *César* de Grévin (1561, reprise de celui de Muret), *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais (1556), qu'Antoine de Montchrestien réécrira sous le titre de *La Carthaginoise* et publiera en 1601, *Lucrece* de Nicolas Filleul (1566), *Porcie*, *Cornélie*, et *Marc-Antoine* de Robert Garnier (1567, 1574, 1578).

⁵⁰ Ce rapprochement se traduit, en particulier, par la diffusion de tragédies italiennes (dont la *Sofonisba* du Trissin, adaptée par Saint-Gelais et représentée au château de Blois, devant la cour en 1556), et de traités, comme la *Poétique* de Scaliger publiée en 1561 à Lyon. Mairet, qui présenta la première pièce du dix-septième siècle (*Silvanire*) et la première tragédie (*Sophonisbe*) respectant les unités, était très influencé par le cercle italianisant de la duchesse de Montmorency, Marie-Félice des Ursins, à Chantilly.

⁵¹ Comme par exemple dans *La Tragédie du sac de Cabrières* (Marseille, Bibliothèque de l'Institut Historique de Provence, 1927, préface de J. Vianey pour l'étude littéraire et F. Benoît pour l'introduction historique), pièce qui présente une défaite et date de la fin du XVI^e siècle (composée selon l'auteur de la préface de 1566 à 1568). L'action se déroule aux portes de la ville de Cabrières, en Provence, près d'Avignon, sous Henri II, au moment de la révolte vaudoise. Le lieu est circonscrit au camp catholique, d'où une certaine unité de lieu. Mais il faut supposer plusieurs décors qui correspondent à plusieurs espaces dans ce camp. Ainsi, pour la première et deuxième parties (la pièce est divisée en parties, et non en actes), on doit considérer deux espaces : la tente de d'Opède, lieutenant général au gouvernement de Provence, et l'endroit où le chœur (constitué par les captifs des villes défaits) est tenu prisonnier. Par la suite, l'action se situe plutôt à l'entrée du camp où sont conduits le maire et le syndique de Cabrières, afin de leur proposer un accord (troisième et quatrième parties) et d'où ceux-ci verront la ville en feu et une mourante se traîner à leurs pieds, avant que Poulin, capitaine des armées du roi, ne leur rapporte la trahison de d'Opède et le sac de la ville (cinquième partie).

⁵² Montchrestien, *Hector* dans *Théâtre du XVII^e*, tome I, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p.1150. La pièce fut publiée pour la première fois en 1604 dans *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien, sieur de Vasteville*, Jean Osmont, Rouen.

polémiques, puisque, selon certains, la vraisemblance s'en trouverait affectée. Ainsi, avant la période qui nous intéresse, au moment où la tragédie humaniste s'est installée, les unités étaient respectées et la défaite n'était pas représentée sur scène : elle n'était évoquée qu'à travers des récits. Cependant, dès la fin du XVI^e siècle, bien des auteurs commencent à prendre leurs distances par rapport à ces fameuses règles qui briment la liberté de l'auteur dramatique. Le prieur Ogier a écrit la préface de *Tyr et Sidon*, tragédie de son ami Jean de Schélandre publiée en 1608 et transformée en 1628 en tragi-comédie, pour y exprimer sa révolte contre les règles. Première prise (crise) de conscience qui n'est pas sans relation avec celle qui amènera à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècles des auteurs comme Diderot et Beaumarchais, puis Hugo, à faire du drame bourgeois et du drame romantique les laboratoires de la liberté de l'auteur dramatique. Ogier affirme tout simplement que les Anciens n'osaient pas innover : « mais c'était leur coutume de n'oser se départir que de bien peu du chemin que leurs devanciers leur avaient tracé », et que les goûts et les coutumes étant différents selon les époques et les nations, il n'est pas nécessaire de les suivre :

A cela, il faut dire que les Grecs ont travaillé pour la Grèce et ont réussi au jugement des honnêtes gens de leur temps, et que nous les imiterons bien mieux si nous donnons quelque chose au génie de notre pays et au goût de notre langue, que non pas en nous obligeant de suivre pas à pas leur invention et leur élocution, comme ont fait quelques-uns des nôtres.⁵³

En effet, *Tyr et Sidon* semble une tragédie atypique qui ne respecte ni l'unité de temps (la pièce se présente en deux journées clairement séparées), ni l'unité de lieu, puisque l'on passe alternativement d'un camp à l'autre⁵⁴. Les bienséances ne sont pas non plus prises en compte, si l'on se réfère à l'acte I scène 4 où le combat se déroule sous les yeux du spectateur, une indication scénique le précise : *Bataille*. Où cette bataille peut-elle se dérouler ? Il faudrait supposer un troisième lieu, le champ de bataille, entre les deux camps. L'imagination du lecteur / spectateur est donc sollicitée pour éprouver la présence

⁵³ Préface de *Tyr et Sidon*, Paris, Robert Etienne, 1628, non paginé.

⁵⁴ Rappelons le sujet : le roi de Tyr et le roi de Sidon au cours d'un combat font prisonnier chacun le fils de l'autre roi (Léonte, fils de Pharnabaze, roi de Tyr est prisonnier d'Abdolomin, roi de Sidon et Belcar, fils d'Abdolomin est prisonnier de Pharnabaze). L'exposition nous fait passer alternativement d'un camp à l'autre. Aucune indication de lieu ne nous étant donnée, nous pouvons le supposer en assistant, par exemple, dans l'acte I, scène 1, à la discussion entre Léonte et son capitaine Phulter et à la scène 2, aux plaintes du roi Abdolomin à son conseiller Balorte, sur la difficulté d'être roi et de porter le poids du pouvoir. On repère encore plus nettement la distinction entre les deux camps, quand un héraut est envoyé par Belcar au camp adverse, pour fixer l'heure de la bataille (I, 1) et revient avec la réponse à la scène 3 : Léonte veut qu'elle ait lieu immédiatement et non, comme le proposait Belcar, le lendemain, à l'aube. La suite de la pièce confirme le non-respect de l'unité de lieu : Léonte est fait prisonnier par les soldats de Sidon et Belcar, blessé à la scène suivante (I, 5), est soutenu et sauvé par Phulter, le capitaine tyrien, qui le confie à ses soldats, bien qu'il réclame la mort plutôt que d'affronter « le reproche après être vaincu ». Une nouvelle indication scénique précise la fin de la bataille : *Ici se sonne la retraite*, à la fin de la scène 5. On se retrouve dans le camp sidonien dans la scène 6, avant d'être de nouveau transporté chez les Tyriens à la scène suivante.

d'un entre-deux, lieu de carnage et de défaite, soumis aux virtualités de l'irreprésentable. Il était donc possible pour l'auteur dramatique, du moins en 1628, de représenter la défaite sur scène, sans se soucier des contraintes de la mise en scène et de la bienséance. Les causes de ces « infidélités » aux règles récemment établies sont connues. La crise de l'humanisme, provoquée, entre autres, par les guerres de religion, entraîna un rejet de tous les principes qui lui étaient attachés, donc des règles. Le public, aussi, changeait, la Cour et les nobles entraînés par Catherine de Médicis se détournaient de la tragédie pour goûter le divertissement des pastorales. En revanche, à la tragédie revenait un public plus populaire, plus hétérogène, qui attendait d'une œuvre qu'elle reflêtât la violence subie en cette période de troubles sans se soucier des bienséances. Les combats peuvent donc avoir lieu sur scène. Raymond Lebègue donne des exemples : « Romains et alliés de Carthage dans *Regulus* » (1582) ou « Horaces et Curiaces dans la tragédie de Laudun »⁵⁵. D'autre part, l'unité de lieu s'avérait bien contraignante, alors que le décor compartimenté, utilisé autrefois dans les mystères, offrait des potentialités dramaturgiques, transportant le spectateur d'un lieu à l'autre, d'un pays à l'autre, sans réelle difficulté. Pourquoi y aurait-on renoncé ? La tragédie dite « irrégulière » se développe ainsi à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, faisant oublier momentanément⁵⁶ la tragédie régulière que Mairet en l'année 1634 réhabilitera et dont on connaît la fortune. Cette période de retour en arrière par rapport aux règles, qu'un Hardy a nourrie⁵⁷, n'est cependant pas à négliger, car son influence laissera encore bien des traces dans certaines tragédies et tragi-comédies de notre corpus.

I-1-2- La régularité sur le théâtre

C'est surtout sous l'influence de Richelieu, dans les années 1630, que le théâtre est devenu un art officiel encadré par des règles fixes. Membre du Conseil du Roi depuis 1624, Richelieu est fait Ministre d'État en 1629. Il aime passionnément le théâtre et s'entoure de gens de Lettres autant par intérêt personnel que par calcul politique. Il crée, en quelque sorte, un « atelier d'écriture », réunissant les cinq auteurs, Boisrobert, Colletet,

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 90.

⁵⁶ « La réaction contre les règles et la volonté de modernité ont été près de tuer purement et simplement la tragédie française », note Jacques Morel, dans *La Tragédie*, Armand-Colin, collection « U », 1964, p. 31.

⁵⁷ Pour d'Aubignac, la responsabilité de Hardy est accablante : « Au siècle de Ronsard, le théâtre commençait à se remettre en sa première vigueur. Jodelle et Garnier, qui s'en rendirent les premiers restaurateurs, observèrent assez raisonnablement cette règle du temps. Muret, Scaliger et d'autres en firent de même en plusieurs poèmes latins ; mais aussitôt le dérèglement se remit sur le théâtre par l'ignorance des poètes qui tiraient vanité de faire beaucoup de pièces et qui peut-être en avaient besoin. Hardy fut celui qui fournit le plus abondamment à nos comédiens de quoi divertir le peuple ; et ce fut lui sans doute qui tout d'un coup arrêta les progrès du théâtre, donnant le mauvais exemple des désordres que nous y avons vu régner en notre temps », *La Pratique du théâtre*, éd. cit., livre II, ch. VII, p. 149.

l'Estoile, Rotrou, Corneille, qui, dans une étroite collaboration, fourniront les œuvres dramatiques que son Éminence aura commandées⁵⁸. Dès 1637, à l'intérieur du palais qu'il venait de faire bâtir, le Palais-Cardinal, une grande salle de spectacle est construite par son architecte Mercier, le Théâtre du Palais-Cardinal (qui deviendra le Théâtre du Palais-Royal, après que Richelieu l'aura légué au roi), et c'est en 1641, avec la représentation de *Mirame* de Desmarets de Saint-Sorlin, qu'il sera inauguré. Dès 1630, Chapelain avait proposé de faire tenir l'action en une journée (*Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*⁵⁹). L'Académie française est fondée en 1635. En 1637, les *Observations sur Le Cid* de Scudéry, suivies par les *Sentiments de l'Académie*, officialisent l'instauration des règles dans le poème dramatique et insistent sur la difficulté de les appliquer avec art⁶⁰. Dès ce moment, d'Aubignac synthétise ces principes à l'initiative de Richelieu dans sa *Pratique du Théâtre*, qui ne sera publiée qu'en 1657. Louis XIII lui-même semble avoir pris conscience de l'importance du théâtre comme pratique politique. Ainsi la « Troupe Royale » ou des « Comédiens du Roi » obtient-elle du Conseil du Roi, le 26 août 1629, la jouissance exclusive de l'Hôtel de Bourgogne⁶¹. De plus, Louis XIII qui subventionne, à partir de 1635, aussi bien la troupe de l'Hôtel de Bourgogne que celle du Marais, fait, à son gré, passer les comédiens d'une troupe à l'autre et impose le respect des bonnes mœurs dans les salles de spectacle⁶². De ce fait, le public change, et « les honnêtes femmes », précise Tallemant, peuvent désormais aller à la comédie « depuis que le cardinal de

⁵⁸ De cette collaboration, qui ne dura que de 1635 à 1637, ne sont vraiment sorties que *La Comédie des Tuileries* et *L'Aveugle de Smyrne* (Paris, A. Courbé, 1638).

⁵⁹ « Cela supposé de la sorte, et considérant le spectateur dans l'assiette où l'on le demande pour profiter du spectacle, c'est-à-dire présent à l'action du théâtre comme à une véritable action, j'estime que les anciens qui se sont astreints à la règle des vingt-quatre heures ont cru que s'ils portaient le cours de leur représentation au-delà du jour naturel ils rendraient leur ouvrage non vraisemblable au respect de ceux qui le regarderaient », dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007, p. 224.

⁶⁰ Reproche fait à Corneille d'abord par Scudéry : « Mais comme une erreur en appelle une autre, pour observer celle des vingt-quatre heures (excellente quand elle est bien entendue), l'Auteur Français bronche plus lourdement que l'Espagnol, et fait mal en pensant bien faire [...] Mais faire arriver en vingt-quatre heures la mort d'un père et les promesses de mariage de sa fille avec celui qui l'a tué [...], c'est (comme a dit bien agréablement un de mes amis) ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne serait pas supportable dans les vingt-quatre ans ». Reproche que l'Académie reprend : « Et certes l'Auteur ne peut nier ici que l'Art ne lui ait manqué, lorsqu'il a compris tant d'actions remarquables dans l'espace de vingt-quatre heures, et qu'il n'a pu autrement fournir les cinq Actes de sa Pièce, qu'en entassant tant de choses l'une sur l'autre en si peu de temps », *La Querelle du Cid* dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, p. 786 et 810.

⁶¹ La troupe de Valleran Le Conte, à laquelle Hardy était attaché depuis 1598, devient en 1622 celle de Robert Guérin, dit Gros-Guillaume. Louant de façon assidue la salle des Confrères de la Passion, l'Hôtel de Bourgogne, elle en vint à considérer qu'elle devait en avoir l'exclusivité.

⁶² Une déclaration royale du 16 avril 1641 fait état de « la crainte que nous avons que les comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples soient accompagnées de représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits ». C'est ce même édit qui réhabilita les comédiens en leur attribuant un statut protégé par le roi : « [N]ous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public », dans *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts* par Augustin-Charles Renouard, Paris, chez Jules Renouard, 1838, p. 202.

Richelieu en a pris soin »⁶³. C'est dans ces conditions d'institutionnalisation du théâtre et de mise en pratique d'une théorie de la régularité que les auteurs dramatiques des années 1634-1663 présenteront des pièces dont un des thèmes privilégiés sera la guerre.

I-2- L'unité de lieu et la représentation de la bataille

I-2-1- Corneille réfractaire

L'abbé d'Aubignac a donné en 1657 sa définition de l'unité de lieu dans *La Pratique du théâtre* et des consignes bien précises pour la respecter :

Qu'il demeure donc pour constant que le Lieu, où le Premier Acteur qui fait l'ouverture du Théâtre est supposé, doit être le même jusqu'à la fin de la pièce, et que ce lieu ne pouvant souffrir aucun changement en sa nature, il n'en peut admettre aucun en la représentation, et par conséquent que tous les autres acteurs ne peuvent raisonnablement paraître ailleurs. Mais il faut se souvenir que ce lieu qui doit être toujours un, et ne point changer, s'entend de l'Aire, Sol, ou Plancher du Théâtre, que les Anciens nomment Proscenium ou Avant-Scène, c'est-à-dire de cet espace où les Acteurs viennent paraître, marchent et discourent, car comme cela représente le Terrain ou lieu ferme où les personnages représentés étaient et marchaient, et que la Terre ne se remue pas comme un Tourniquet ; dès lors qu'on a choisi un Terrain pour commencer quelque action par représentation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du Poème, comme il l'est en effet.⁶⁴

Cependant, il admet une certaine variation du décor, à condition qu'il s'agisse « du fond et des côtés du Théâtre » et que « le Sujet en fournisse toujours des raisons de vraisemblance ». Il faut aussi que ce « Terrain immobile » soit ouvert, c'est-à-dire qu'il n'y ait point « de corps solide qui puisse empêcher la vue ni le mouvement ». Le lieu idéal lui semble donc être pour les tragédies « le devant d'un Palais » et pour les comédies « un Carrefour, où répondaient les maisons des principaux acteurs », comme le pratiquaient les Anciens. Ses explications semblent fondées sur le bon sens et la tradition⁶⁵. Mais dans la réalité, cette « pratique du théâtre » n'est pas si simple à appliquer. Peu de temps après, en 1660, paraît l'édition du *Théâtre de P. Corneille revu et corrigé par l'Auteur*. Dans cette édition en trois volumes, Corneille a ajouté les « Examens » de ses pièces et les trois *Discours*, sur lesquels il a travaillé pendant la période de « retraite » qui a suivi l'échec de *Pertharite* (tragédie jouée à la saison 1651-1652) et la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* (entre 1651 et 1656), après donc la parution de *La Pratique du Théâtre*, dont il n'a

⁶³ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1961, tome II, p. 774.

⁶⁴ Éd. cit., livre II, ch. 6, p. 127-128.

⁶⁵ « Quant à l'Étendue que le Poète peut donner au lieu de la Scène [...], je crois pour moi, qu'elle ne peut être plus grande que l'espace dans lequel une vue commune peut voir un homme marcher », *ibid.* p. 132.

pas goûté certaines remarques (même obligeantes), et qui l'ont ramené trente ans en arrière, à l'époque de la « Querelle du *Cid* »⁶⁶. Dans tous ces « Examens »⁶⁷ et dans les trois *Discours*, Corneille n'a de cesse de se justifier sur sa « pratique » des unités. Il est, nous dit Jacques Schérer, « à peu près le seul à attirer notre attention » sur les problèmes que soulève l'unité de lieu⁶⁸. Dans le *Discours de la tragédie*, il précise combien est ardue la tâche du poète tragique, infiniment plus complexe que celle de l'auteur de comédies, car la tragédie, par ses sujets⁶⁹, se plie très difficilement à l'unité de lieu. Dans l'« Examen » du *Cid*, par exemple, pièce qui présente un conflit armé et une bataille, il montre la difficulté qu'il a eue à respecter cette unité :

c'est l'incommodité de la Règle. Passons à celle de l'unité de lieu, qui ne m'a pas donné moins de gêne en cette pièce. Je l'ai placé dans Séville, bien que Don Fernand n'en ai jamais été le maître, et j'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'Armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau.⁷⁰

Même type de remarque dans *Horace* où le combat est rapporté par un récit, mais qui pose néanmoins des problèmes : « bien que l'unité soit exacte, elle n'est pas sans quelque contrainte »⁷¹. Marqué par la « Querelle du *Cid* » Corneille qui a élaboré une authentique poétique, enrichie de la lucidité et de l'expérience de son auteur, avait bien pris soin de soumettre cette dernière pièce aux doctes, Boisrobert, Chapelain, d'Aubignac, Barreau, Faret, Charpy, l'Estoile⁷², avant de la faire jouer. D'ailleurs, d'Aubignac, après avoir considéré dans *La Pratique du Théâtre* qu'*Horace* était sans doute la seule pièce de Corneille à respecter l'unité de lieu (« la Salle du Palais du Père »), corrige cette remarque, une fois brouillé avec Corneille, et ajoute à la main sur son édition de *La Pratique du Théâtre* que l'auteur n'y est parvenu que « par hasard »⁷³. Mais comme le rappelle malicieusement Corneille, la critique est aisée quand on n'est pas vraiment confronté à la « pratique » (nous soulignons) :

⁶⁶ Lettre à l'abbé de Pure du 25 août 1660 : « J'y réfute celles [les maximes] sur lesquelles l'Académie a fondé la condamnation du *Cid*, et ne suis pas d'accord avec M. d'Aubignac de tout le bien même qu'il a dit de moi. Quand cela paraîtra, je ne doute point qu'il ne donne matière aux critiques, prenez un peu ma protection », *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 6 et 7.

⁶⁷ Ces « Examens » vont de *Mélite*, sa première pièce, jouée en 1629, à *La Toison d'or* (jouée en février 1661 et publiée la même année). Corneille avait promis un quatrième *Discours* et une suite à ses « Examens », mais la promesse ne fut pas tenue. (Voir notice des trois *Discours*, *ibid.*, p. 1393).

⁶⁸ *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 193.

⁶⁹ C'est-à-dire « des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États », *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, éd. cit., p. 172. Voir Introduction, p. 3.

⁷⁰ Corneille, « Examen » du *Cid*, *ibid.*, tome I, p. 704.

⁷¹ « Examen » d'*Horace*, *ibid.*, p. 841.

⁷² Notice d'*Horace*, *ibid.*, p. 1536. Voir *infra*, p. 309.

⁷³ Éd. cit., p. 140 : « mais l'Auteur m'assura qu'il n'y avait pas pensé, que si l'unité de lieu s'y trouvait observée, c'était par hasard, et ce qu'il en a dit longtemps après n'était qu'un galimatias auquel on ne comprend rien ».

Il est facile aux spéculatifs d'être sévères, mais, s'ils voulaient donner dix, douze poèmes de cette nature (c'est-à-dire respectant totalement les règles) au public, ils élargiraient peut-être les règles, encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience, quelle contrainte apporte leur exactitude et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre. Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou si vous voulez mes hérésies touchant les principaux points de l'Art [...]. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre, lorsqu'on les aura *mis en pratique*, aussi heureusement, qu'on y a vu les miens.⁷⁴

Car l'unité de lieu a posé et continue à poser problème à tous les auteurs dramatiques. L'utilisation du décor compartimenté, que d'Aubignac n'a pas manqué de condamner au nom de la vraisemblance⁷⁵, se maintiendra plus ou moins jusque dans les années 1650. Corneille admet quatre lieux différents dans *Le Cid*, joué en 1637 (le palais du roi, l'appartement de l'Infante, la maison de Chimène, une rue ou place publique), mais *Rodogune* et *Héraclius*, pièces jouées respectivement à la saison 1644-1645 et 1646-1647, presque dix ans plus tard, ne respectent pas non plus à la lettre l'unité de lieu. Corneille ne cherche d'ailleurs pas à nier le problème. Dans les « Examens » de ces deux pièces, il le signale à son lecteur et dans le *Discours des trois unités*, propose des solutions. Par exemple, dans l'« Examen » d'*Héraclius*, il admet que l'unité de lieu demande « de l'indulgence » et dans le *Discours des trois unités*, après avoir rappelé la diversité des lieux dans les deux pièces, arrive à cette conclusion :

Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne serait, ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine ou de Pulchérie dans *Héraclius*, mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements.⁷⁶

C'est d'ailleurs dans ce même *Discours des trois unités*, que Corneille montre combien cette unité de lieu est contestable. En effet, elle n'est édictée ni par Aristote ni par Horace, et s'il reconnaît qu'elle découle logiquement de l'unité de temps, il constate, en praticien lucide qui a compris que les unités de lieu et de temps empêchaient le plein épanouissement de la vraisemblance, qu'il est tout aussi difficile de la respecter que celle de temps :

Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que

⁷⁴ *Discours des trois unités*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 190.

⁷⁵ *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., livre IV, ch. 9, p. 464 : « Il est aussi bien raisonnable d'examiner si le lieu représenté par l'Avant-Scène peut souffrir dans la vérité ce qu'on veut y mettre en images ; car autrement ce serait pécher grossièrement contre la vraisemblance ; par exemple si l'on représente la Salle d'un Palais ou la chambre de quelque Princesse, et qu'on mît tout auprès une prison ; car il ne serait pas vraisemblable que les Criminels fussent renfermés dans un tel endroit : les Princes ne dorment point auprès des cahots, et l'on n'expose pas si facilement à leur vue la retraite des Coupables ».

⁷⁶ Éd. cit., p. 189.

ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle, suivant le choix qu'on en aura fait, mais souvent cela est si malaisé, pour ne pas dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu, comme pour le temps.⁷⁷

Trente ans auparavant, Mairet, le vieux rival de Corneille et le défenseur de « toutes ces lois qu' [il] fai[t] profession d'observer »⁷⁸ ne concevait pas les choses différemment et tout en considérant que l'unité de lieu était incontournable, prônait un lieu élargi, avec plusieurs décors grâce au système des « chambres » et à l'utilisation de la « tapisserie »⁷⁹. La Mesnardière pensait de même :

La Scène, autrement le Lieu où l'action a été faite, désignant pour l'ordinaire une Ville toute entière, souvent un petit Pays, et quelquefois une Maison, il faut de nécessité qu'elle change d'autant de faces qu'elle marque d'endroits divers.⁸⁰

En fait, Corneille ne s'est guère éloigné de cette conception originelle quand il définira ainsi l'unité de lieu à la fin de son *Discours*, en 1660 :

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible, mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers, enfermés dans l'enclos des murailles.⁸¹

C'est en praticien plus qu'en théoricien que Corneille semble avoir réfléchi, sa « pratique du théâtre » venant faire contrepoids à sa volonté de participer à la régularité dramatique.

I-2-2- Un tournant

Malgré les restrictions de Corneille, d'autres auteurs vont se soumettre sans réticences aux exigences des règles, surtout depuis la « Querelle du *Cid* » et la parution des *Sentiments de l'Académie sur le Cid* en novembre 1637. Ils en font même leur principale

⁷⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁸ Préface de *La Silvanire*, Paris, F. Targa, 1631. Mairet avait, dans cette même Préface, déjà insisté sur le lien logique entre unité de temps et unité de lieu. Après avoir démontré à quel point sa pièce est « dans la juste règle » en ce qui concerne « l'ordre du temps », il précise : « Sur le point du jour elle [son héroïne] revient à soi, et dans quelques heures après, le mariage d'elle et d'Aglante et de Fossinde avec Tirinte s'achève, d'autant plus aisément qu'on ne change jamais de scène, et que toutes choses y sont disposées. » Nous soulignons.

⁷⁹ On sait que le décor simultané était un héritage de la scénographie médiévale, plusieurs « chambres », c'est-à-dire compartiments décoratifs permettaient de proposer, pendant la représentation, plusieurs décors dont certains pouvaient provisoirement être masqués par une tapisserie. Rigal explique ainsi pourquoi Hardy et ses contemporains ont oublié l'unité de lieu des Anciens : « Non, ce drame ne respectait pas les unités ; mais il ne pouvait le faire, puisque son système décoratif l'en empêchait », Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901, rééd. Slatkine, Genève, 1969, p. 272.

⁸⁰ La Mesnardière, *Poétique*, éd. cit., chapitre XI, *L'Appareil ou Disposition du Théâtre*, p. 412.

⁸¹ *Discours des trois unités*, éd. cit., p. 188.

arme critique. Scudéry, qui, dans *Le Prince déguisé*, tragi-comédie jouée en 1634 et publiée en 1636, vantait lui-même « le superbe appareil de la Scène, la face du Théâtre, qui change cinq ou six fois entièrement »⁸², deviendra un des censeurs les plus sévères du *Cid*⁸³. Ce changement d'état d'esprit se retrouve chez d'Aubignac, qui, nous venons de le voir, a corrigé de sa main sur sa propre édition de la *Pratique du théâtre* les remarques favorables à l'*Horace* de Corneille, écrites quelques années auparavant⁸⁴. L'évolution semble se faire progressivement, mais l'étape décisive se situe sans conteste au tournant de l'année 1640.

Pierre Pasquier dans son édition critique du *Mémoire de Mahelot*, décrivant les changements scénographiques à l'Hôtel de Bourgogne, remarque, en ces années-là, une première tentative d'unification du décor multiple⁸⁵, sous l'influence croissante des règles⁸⁶. Cette unification du décor est confirmée par le fait que le même décor, limité à deux ou trois lieux, puisse servir à plusieurs tragédies successivement⁸⁷. Quelques pièces de notre corpus démontreront l'importance de cette période-charnière. En cette année 1640 est jouée la pièce de l'abbé d'Aubignac, *Zénobie*⁸⁸. Or, cette pièce est remarquable par le resserrement du lieu, alors que la situation de guerre est permanente⁸⁹ et par le respect des

⁸² Paris, Augustin Courbé, 1636, cité par H. C. Lancaster, *A History of French dramatic Literature in the XVIIth century*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1929-1942, part. I, vol. 2, p. 31.

⁸³ « [D]isons encore que le Théâtre en est si mal entendu qu'un même lieu représentant l'appartement du Roi, celui de l'Infante, la maison de Chimène, et la rue, presque sans changer de face, le Spectateur ne sait le plus souvent où sont les Acteurs », *Observations sur le Cid*, éd. cit., p. 64.

⁸⁴ Voir ci-dessus, p. 26.

⁸⁵ « La première étape de cette évolution a sans doute consisté en une unification partielle du dispositif à cinq compartiments », *Mémoire de Mahelot*, éd. P. Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 189.

⁸⁶ Il donne une autre raison à cette évolution : l'irruption de la décoration successive venue d'Italie à travers les pièces à machines des années 1645, mais l'influence de la décoration successive « s'avéra d'un médiocre intérêt pour la tragédie et la comédie classiques. Maintenant qu'avait prévalu l'usage d'écrire des pièces conformes à l'unité de lieu et de planter un décor unique et uni, ces deux genres n'avaient que faire de la nouvelle virtuosité à changer de décor à vue », *ibid.* p. 189.

⁸⁷ Ainsi, une pièce comme *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou [Paris, A. de Sommerville, Toussaint Quinet, 1647], dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome I, est représentée en 1644 dans le même décor que *Le Martyre de Sainte Catherine*, tragédie de Puget de la Serre jouée en 1641 à l'Hôtel de Bourgogne. D'autre part, on constate dans ces pièces que le décor n'est plus multiple mais tend vers la concentration, sans devenir encore tout à fait unique. Ainsi, dans la tragédie de Rotrou, bien que l'action laisse supposer une grande diversité de lieux, on constate son resserrement sur deux seulement. En effet, on y voit un comédien, Genest, jouant devant l'empereur Dioclétien le rôle d'Adrian, martyr chrétien, dans un décor de théâtre dans le théâtre, les comédiens se préparant derrière des coulisses (II, 4) et se présentant « sur le théâtre élevé » (II, 7), c'est-à-dire « une estrade fermée par un rideau ». Genest joue son rôle, se convertit, est arrêté par les gardes de Dioclétien, se trouve confronté à sa partenaire Marcelle, est torturé puis meurt : les événements se succèdent et cependant tous se concentrent « dans un décor figurant, sur le grand théâtre, l'intérieur d'un palais » et comportant, uniquement pour le début du cinquième acte, « une chambre ouvrante représentant la prison ». Deux types de décor seulement sont nécessaires à l'économie de la pièce. Voir *infra* p. 70.

⁸⁸ Pour la date de représentation, Lancaster évoque une lettre de Chapelain d'avril 1640 (*op. cit.*, part. II, vol. I, p. 338). Mais la pièce n'est publiée qu'en 1647 (Paris, Augustin Courbé).

⁸⁹ *Zénobie*, reine de Palmyre et veuve du roi Odenat, ne possède plus de son immense Empire, porté « jusqu'aux extrémités de l'Asie » (I, 2), que cette ville de Palmyre où elle est réfugiée et où la traque l'empereur romain Aurélien, qui exige sa soumission complète et lui intime l'ordre de livrer ses dernières richesses. Mais contrairement à une Sophonisbe ou à une Cléopâtre qui évoluaient dans un espace élargi et passaient de leur chambre au camp ennemi ou à d'autres pièces du palais, ici, toute l'action se concentre « dans la Chambre de Zénobie au Palais de Palmyre », selon l'indication scénique initiale. Comment

bienséances, puisque toutes les allusions à la bataille qui oppose les troupes de Zénobie à celles d'Aurélien se feront par une succession de récits rapportés par des personnages qui « défilent » tous dans la chambre de Zénobie⁹⁰, au détriment de toute vraisemblance et sans que l'auteur en paraisse embarrassé (pas un mot dans *La Pratique du théâtre* ni d'avis au lecteur dans l'édition de *Zénobie*). La pièce est donc bien représentative de la volonté, désormais affichée et qui ne permet plus de compromis, de respecter l'unité de lieu⁹¹.

Pour mesurer mieux les avancées opérées dans le respect de l'unité de lieu et les mutations dramaturgiques qu'elle induit dans la décennie 1640, il suffit de comparer des pièces traitant le même sujet, mais distantes de quelques années, les deux *Mort de Pompée*, celle de Chaulmer⁹², tragédie jouée en 1637 et publiée en 1638, et celle de Corneille, jouée à la saison 1642-43 et publiée en 1644, et, d'autre part, les deux pièces traitant de la mort de Brutus, fils adoptif de César et de son épouse, Porcie : *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal (jouée en 1636, publiée en 1637) et *La Porcie romaine* de l'abbé Boyer (jouée et imprimée en 1646), ce qui nous fournira une étude pour mesurer les variations de traitement de l'unité de lieu avant et après 1640. Dans les deux *Mort de Pompée*, la situation est exactement la même : Pompée, vaincu par César à Pharsale, se réfugie en Egypte chez Ptolémée XIII et sa sœur Cléopâtre. Dès son arrivée, il est assassiné par Ptolémée (qui croit faire ainsi plaisir à César), sur la plage de la ville de Péluse où il débarque. Si l'on veut représenter la mort de Pompée, il faut donc disposer d'un décor de bord de rivière (Péluse est située à l'extrémité Nord-Est du delta du Nil), et c'est en effet ce que tente Chaulmer en donnant comme indication initiale : « la scène est sur le bord de la

d'Aubignac a-t-il pu réduire ainsi l'espace, alors que Zénobie est aux prises avec les troupes d'Aurélien, qu'elle participe elle-même à la lutte et qu'interviennent d'autres combattants, comme Zabas, prince arabe et Timagène, prince égyptien, devenus généraux dans ses armées ? Comme la plupart des auteurs dramatiques confrontés à ce problème, il a recours à la solution la plus simple : le récit, constamment utilisé pour rapporter les faits d'armes. Par exemple, au début de la pièce (I, 2, p. 11), c'est par ce moyen que Zénobie évoque devant ses généraux ses conquêtes passées « dans la Syrie, dans la Perse, dans l'Egypte et dans les Provinces du Pont Euxin », et ses défaites contre l'armée romaine : « Ancyre, Thyane, Emese, Aretuse, Apamée, Larice et même Antioche ont fléchi sous la captivité d'un fier et nouveau Conquérant ».

⁹⁰ Ces récits s'enchaînent sans interruption dans l'acte II, et, pour éviter sans doute trop de monotonie, en utilisant différentes voix : celle de Diorée, fille de la dame d'honneur de Zénobie, qui, s'étant réfugiée dans la chambre de celle-ci, exprime, dans un monologue, son effroi devant la bataille à laquelle elle vient d'assister (II, 1) ; celle de Zénobie qui revient de se battre contre l'armée d'Aurélien (II, 2) ; celle de Timagène qui annonce qu'Aurélien est leur prisonnier (II, 3) ; celle de Cléade, capitaine de Palmyre, qui continue le rapport sur la bataille et la prétendue arrestation d'Aurélien (II, 4) ; enfin celle de Zabas qui termine le récit (II, 5).

⁹¹ Pour cette même année 1640, on peut également citer *Marguerite de France*, tragi-comédie de Gabriel Gilbert (Paris, Augustin Courbé, 1641, jouée en 1640), où le récit de la bataille remplace l'action. La pièce se situe « en Angleterre, dans le camp du roi ». Le roi d'Angleterre Henri II est en conflit avec son fils, Henri le Jeune, marié à Marguerite de France, fille de Louis VII. Le fils réclame une partie des états de son père. Or, le père, dans la pièce de Gilbert, est amoureux de sa bru, Marguerite. Le combat se prépare (III, 2), le père et le fils s'affrontent verbalement (III, 3), puis la bataille a lieu, et avec elle, la défaite du fils, que l'on croit mort. Le récit, dès lors, prend le relais de la représentation des événements sur scène pour éviter toute dérogação à la règle de l'unité de lieu (IV, 1 et IV, 4).

⁹² Selon Lancaster (*op. cit.*, part. II, vol. 1, p. 187), ce compatriote de Corneille n'a apparemment pas produit d'autre œuvre dramatique.

rivière de Peluse, borne de l’Egypte ». L’unité de lieu n’est pas son premier souci, car la pièce se déroule aussi bien sur le rivage et sur des navires, comme le laisse supposer l’indication scénique initiale, que dans le palais de Ptolémée où, par exemple, celui-ci demande l’avis de ses conseillers (IV, 6, 7, 8), s’oppose à sa mère Parthénie (III, 1), où l’on voit aussi sa sœur Cléopâtre, dépitée après son échec amoureux auprès de Sexte, fils de Pompée (II, 5 et 6 et III, 6), intriguer politiquement (IV, 3 et 4). Tout à la fin de la pièce, la représentation de la mort de Pompée est particulièrement intéressante du point de vue de la mise en scène. Dans la scène 5 de l’acte V, Pompée, sa femme Cornélie et leur suite sont toujours sur le navire qui les a conduits en Egypte. Cornélie soudain s’écrie :

Mais que vois-je, bons Dieux ! une barque s’approche.
Fuyons, mon cher Pompée, avant qu’on nous accroche.⁹³

Dans cette barque ont pris place deux des conseillers de Ptolémée, Théodote et Achillas, qui invitent Pompée à monter dans la barque pour le conduire auprès de leur roi. Les péripéties s’enchaînent, avec dans cette même scène, la mort de Pompée, sous le regard de Cornélie, restée dans le navire :

Crainte trop véritable, un soldat inhumain,
Attaque insolemment un Empereur Romain,
Un esclave en triomphe, et par un coup d’épée,
Un courage si bas abat le grand Pompée.
Volons, mes chers amis, après ces assassins.
Mais la mer les emporte, et rit de mes desseins.⁹⁴

On imagine que la représentation scénique ne fut pas simple pour montrer d’une part la barque sur l’eau emmenant Pompée et d’autre part Cornélie sur le navire assistant à son assassinat. Mais, dans la représentation de cette mort, l’auteur respecte ses sources historiques qu’il prend soin de citer dans l’*Argument* de la pièce :

Ce sujet est amplement traité par Plutarque en la vie de Pompée, et par Florus Historien Romain, par Suétone et encore plus au long dans les œuvres de Lucain, poète Romain.⁹⁵

Corneille pourra-t-il, cinq ans plus tard, reprendre cette mise en scène, hasardeuse et difficile ? Certainement pas, et il explique lui-même à quoi l’ont conduit les contraintes des unités :

Je n’y ai ajouté que ce qui regarde Cornélie, qui semble s’y offrir d’elle-même, puisque dans la vérité Historique elle était dans le même vaisseau que son mari, lorsqu’il aborda en Egypte, qu’elle le vit descendre dans la barque où il fut assassiné à ses yeux par Septime, et qu’elle fut poursuivie sur Mer par les ordres de Ptolémée. C’est ce qui m’a donné occasion de feindre qu’on l’atteignit, et qu’elle

⁹³ *La Mort de Pompée*, Paris, Antoine de Sommaville, 1638, p. 83.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁵ *Ibid.*, non paginé.

fut ramenée devant César, bien que l'Histoire n'en parle point. *La diversité des lieux où les choses se sont passées*, et la longueur du temps qu'elles ont consumé dans la vérité Historique, *m'ont réduit à cette falsification pour les ramener dans l'unité de jour et de lieu*. Pompée fut massacré devant les murs de Pélusium, qu'on appelle aujourd'hui Damiette, et César prit terre à Alexandrie. *Je n'ai nommé ni l'une ni l'autre Ville*, de peur que le nom de l'une n'arrêtât l'imagination de l'Auditeur, *et ne lui fit remarquer malgré lui la fausseté de ce qui s'est passé ailleurs*. Le lieu particulier est, comme dans Polyeucte, un grand Vestibule commun à tous les Appartements du Palais Royal, et cette unité n'a rien que de vraisemblable, *pourvu qu'on se détache de la vérité Historique*.⁹⁶

Ainsi, le respect de l'unité de lieu a contraint Corneille à se démarquer de l'Histoire, au nom de la sacro-sainte vraisemblance. Ce qui s'est joué dans cette « falsification », c'est le combat entre la vérité historique, qui générât le critère esthétique du réalisme, et la règle de la vraisemblance appelée à dominer et à charpenter l'esthétique classique.

Examinons les deux autres exemples, *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal et *La Porcie romaine* de Boyer⁹⁷. Dans *La Mort de Brute et de Porcie*, la scène se passe « en la plaine de Philippes en Macédoine » où a lieu la bataille entre les troupes de Brutus et de Cassius d'une part et celles d'Antoine et d'Octave de l'autre. L'auteur n'hésite pas à déplacer l'action alternativement dans chaque camp : acte I : camp de Brutus ; acte II, scènes 1 et 2 : camp d'Antoine ; scènes 3, 4, 5 : camp de Brutus ; acte III : camp de Brutus ; acte IV, scènes 1, 2, 3 : camp d'Antoine et d'Octave ; scènes 4 et 5 : camp de Brutus ; acte V : camp de Brutus et peut-être un autre espace, entre les deux camps, où le corps de Brutus est retrouvé par Porcie et deux amis (scène 5) et où Antoine et Octave lui rendent hommage (scène 6). La mort de Porcie sera, elle, rapportée par un récit (scène 7), conformément à ce qu'exigeait la bienséance. Le spectateur suit donc la bataille entre les Républicains et les successeurs de César, et l'unité de lieu n'est guère respectée, ou, du moins, est-elle conçue à la manière de Mairet comme un espace élargi utilisant le décor simultané. C'est ainsi que *la Mort de Brute et de Porcie* a pu être représentée en 1636, promouvant l'alternance des lieux comme critère d'authenticité vis-à-vis du récit historique. Boyer, dix ans plus tard, semble s'orienter vers une plus stricte observance de l'unité de lieu. Notons déjà la restriction du lieu dès la didascalie initiale : « La Scène est au camp de Pharsale⁹⁸, dans la tente de Porcie ». La situation est pourtant exactement la

⁹⁶ « Examen » de *La Mort de Pompée*, dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, p. 1075. Nous soulignons.

⁹⁷ *La Mort de Brute et de Porcie*, Paris, Toussaint Quinet, 1637, *La Porcie Romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1646.

⁹⁸ Boyer a apparemment confondu Pharsale (bataille qui oppose en 48 av. J. C. le camp de César à celui de Pompée) et Philippes (qui oppose, en 42, Brutus et Cassius à Antoine et Octave). On peut attribuer cette confusion à l'influence sur Boyer de *La Pharsale* de Lucain (qui a fait la même erreur, v. 582, livre VI : « *conspersos vetuit transmittere bella Philippos* »). Voir l'Introduction de l'édition de *La Porcie romaine* du

même que dans la pièce de Guérin de Bouscal (une première défaite d'Antoine suivie par la défaite et la mort de Cassius, puis la mort de Brutus), et à peu près conforme, avec quelques nuances, surtout chez Boyer, à l'Histoire. Comment tous ces événements peuvent-ils donc se dérouler « dans la tente de Porcie » ? Il fallait, pour cela, donner à Porcie le rôle principal. C'est, en effet, par elle ou devant elle que se feront la plupart des actions. Comme, d'autre part, sa tente est sans doute aussi celle de Brutus, il est logique que celui-ci y donne des ordres ou reçoive des visites, comme celles de Maxime, « gentilhomme de Brutus » (I, 2) et de son allié Cassie (I, 3). Il est vraisemblable aussi qu'il y discute avec Porcie, évoquant avec elle les conditions et les conséquences de la bataille (I, 4). Mais c'est à partir de l'acte II que Porcie prend toute son importance : l'acte lui est presque entièrement consacré, Brutus lui fait ses adieux à la scène 2, puis c'est elle qui tiendra à sa confidente Julie le discours politique qui justifie l'engagement de Brutus (scène 3), elle aussi qui évoquera (scène 4) les malheurs de la guerre civile dans des vers qui rappellent *La Pharsale* de Lucain⁹⁹. A l'acte III, c'est encore elle qui tient le rôle principal : en effet Cassie vient lui annoncer l'issue de la bataille et la mort de Brutus, confirmée par les allégations de l'affranchi Philippe qui a assisté à sa chute au milieu de l'armée ennemie. Il est vrai que, dans ces deux premières scènes, seule Julie est présente. Porcie est sortie à la fin de l'acte II pour, dit-elle : « Découvrir s'il se peut l'état de la bataille »¹⁰⁰. En fait, cette absence provisoire de Porcie va permettre de mettre encore plus en relief son rôle et de dramatiser sa situation, car elle n'apprendra la mort de son époux qu'à son retour à la scène 3, et ce n'est qu'à la scène 4 que nous assisterons à sa réaction. En retardant ainsi ce moment, Boyer met davantage en valeur la douleur et le rôle d'épouse de Porcie, d'autant plus que la scène 5 est marquée, immédiatement après, par un retournement de situation : Maxime lui apprend non seulement que Brutus n'est pas mort, mais qu'il a gagné la bataille ! Dans l'acte IV, Porcie est toujours au centre de l'action : l'affranchi de Cassie vient lui raconter les conséquences de son erreur à propos de la mort de Brutus. Les soldats de Cassie en furent si furieux, qu'ils l'ont massacré, sans qu'il cherche à se défendre (scène 1). Porcie, seule, commente l'injustice des Dieux, mais les remercie d'avoir laissé vivre Brutus (scène 2). Celui-ci arrive, d'ailleurs, pour lui expliquer sa défaite finale, malgré la première victoire rapportée par Maxime (scène 4). L'acte se

Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, par Marie Roux, sous la direction de Georges Forestier, Université de Paris-Sorbonne, édition en ligne : www.crrht.org, 1997, p. 6.

⁹⁹ « Ici tous les objets me causent mille horreurs. / Ces restes malheureux d'une effroyable armée, / Rome dedans ces lieux à demi consommée, / Ce tas de corps pourris, ces ossements épars, / Que nos deniers combats sèment de toutes parts », éd. cit., v. 576-580, p. 34. Et Lucain : « Il regarde les fleuves, dont le sang précipite le cours, des monceaux de cadavres qui atteignent le niveau des hautes collines, il contemple des amas de corps en décomposition », *La Pharsale*, éd et trad. A. Bourguery et M. Ponchont, Paris, « Les Belles Lettres », 1930, livre VII, v. 789-791, p. 81.

¹⁰⁰ II, 4, v. 626, p. 36.

termine sur l'annonce par Maxime de l'arrivée imminente d'Octave, qui « cherche partout » Brute (scène 5), et sur l'engagement de Porcie de suivre son mari dans la mort (scène 6). Enfin, à l'acte V, elle est encore au premier plan, car tout se passe dans sa tente : Octave et sa suite, venus y chercher Brute (scène 1), ne trouvent que Porcie qui manifeste son mépris au vainqueur (scène 2). Octave la renvoie, mais la fait surveiller, car son suicide le priverait de la gloire du triomphe, c'est elle qui sort donc de la tente (scène 3), alors que lui y demeure pour écouter Maxime, l'ami de Brute, lui conseiller la clémence (scène 4). À la dernière scène (scène 5), c'est là encore que Valère, capitaine de l'armée d'Octave, vient trouver ce dernier pour lui apprendre la mort de Brute et de Porcie. Ainsi, la concentration du lieu, dans la tente de Porcie, implique nécessairement une valorisation de ce personnage. Celle-ci est présente dans 14 scènes sur 24, alors que Brutus n'apparaît que dans 8 scènes. On a pu dire que « la place occupée par l'amour » faisait la particularité de la pièce, et que Boyer mettait spécialement en valeur cette héroïne qui « appartient clairement aux types de personnages de Corneille »¹⁰¹. En effet, Boyer n'a sans doute pas innocemment concentré le lieu dans la tente de Porcie. Il a voulu mettre en relief le personnage féminin, ses inquiétudes d'épouse, sa fidélité et son courage. Lancaster n'a pas manqué de le remarquer¹⁰², de même que l'importance accordée aux relations affectives entre les personnages, par opposition à la pièce de Guérin de Bouscal (*La Mort de Brute et de Porcie*) où l'auteur s'intéressait davantage aux questions politiques et philosophiques¹⁰³. Respecter l'unité de lieu lui a permis de dramatiser les situations, de donner place aux sentiments et d'éviter de saturer sa tragédie par un discours exclusivement politique, militaire et porteur de valeurs viriles.

Par ces analyses, nous pouvons déduire une certaine influence de l'unité de lieu sur le contenu d'une pièce et sa dramaturgie, soit parce que l'auteur doit renoncer en partie à la vraisemblance (*Zénobie* de d'Aubignac) ou à la vérité historique (*La Mort de Pompée* de Corneille), soit parce qu'il est amené à mettre davantage en relief un personnage (féminin, en l'occurrence) et le système de valeurs qu'il porte : Porcie dans la pièce de Boyer et, dans une certaine mesure aussi, Cornélie, dans *La Mort de Pompée*, si l'on se réfère aux explications que donne Corneille dans l'« Examen » de sa pièce sur la place qu'il a

¹⁰¹ Marie Roux dans l'Introduction de l'édition du CRHT, p. 11 et p. 18.

¹⁰² « Boyer placed Porcia, wife of Brutus, on the stage, [...]. All the scenes take place in Porcia's tent », Boyer a mis sur scène Porcie, femme de Brutus [...]. Toutes les scènes ont lieu dans la tente de Porcie, éd. cit., part. II, vol. 2, p. 594-595. Nous traduisons.

¹⁰³ « The author makes no attempt, as Guérin had done, to discuss political questions or to differentiate between the philosophic beliefs. [...] His skill lies not merely in his observing technical rules, but in the manner in which he makes the outcome depend upon the actions of his characters ». L'auteur ne fait aucune tentative, comme l'a fait Guérin, pour discuter de questions politiques ou faire une distinction entre les croyances philosophiques. [...] Son habileté ne réside pas seulement dans son observation de règles techniques, mais dans la manière dont il fait dépendre le résultat des actions de ses personnages », *ibid.*, p. 595.

réservée à ce personnage¹⁰⁴. Nous allons à présent étudier plus en détail les conséquences dramaturgiques des contraintes liées au respect de l'unité de lieu. Nous verrons d'abord que l'on passe de la représentation de la guerre à la représentation d'un complot, qui garde cependant pour origine le conflit militaire et qui peut facilement être circonscrit dans les limites d'un palais ou même d'une seule pièce. Puis nous nous intéresserons aux différentes étapes d'ordre scénographique, poétique et thématique, qui ont conduit la tragédie à une domination presque absolue des pièces à complot dans les années 1660.

II- LE CABINET DU COMLOT

Dans l'« Examen » de *Cinna*, publié en 1643, Corneille insiste sur le fait que l'unité de lieu s'accorde enfin avec l'Histoire, non sans montrer une certaine satisfaction de dramaturge lucide, qui pour une fois n'a pas opéré le sacrifice de la vérité historique au profit d'une vraisemblance, qui certes fonde le genre, mais en même temps lui impose des contraintes dévoilant l'artifice de la représentation :

Rien n'y contredit, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées ; rien n'y est violenté par les incommodités de la représentation, ni par l'unité de jour, ni par celle de lieu¹⁰⁵.

Mais pour cela, il a fallu que l'auteur renonce au conflit guerrier entre deux nations, à la défaite d'un État donc, et lui préfère la représentation d'un conflit interne. Contrairement à un affrontement militaire ou même à un duel entre deux nobles castillans, le complot de *Cinna*, de Valère et d'Emilie contre Auguste peut sans difficulté se passer à l'intérieur d'un même palais. L'espace de la défaite est restreint d'un champ de bataille à un cabinet, non sans que cela satisfasse les dramaturges qui gagnent en respect de la vraisemblance ce qu'ils perdent en spectaculaire. Il semblerait que le spectacle ait été sacrifié au profit des règles, de la stylisation d'une poétique désormais toute puissante. Mais nous aurons à montrer aussi que cette concentration de l'espace au sein d'un cabinet, où se noue un complot, n'est pas sans lien avec les évolutions de l'Histoire de la France, soumise aux soubresauts des crises politiques.

¹⁰⁴ Voir *supra*, p. 32, note 96.

¹⁰⁵ *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 910.

II-1- Avant *Cinna*

Avant *Cinna*, les pièces à complot existaient. Elles étaient peu nombreuses et la représentation du complot restait très proche encore de celle du conflit militaire, mais elles permettaient de maintenir plus facilement l'action à l'intérieur d'un lieu unifié, généralement la ville ou le palais. Ainsi en est-il de la première pièce à complot de notre corpus, *La Mort de César* de Scudéry, jouée en 1635, qui se déroule uniquement à Rome mais dans plusieurs endroits de la ville¹⁰⁶. Il ne s'agit plus en effet d'un conflit militaire, puisque la pièce présente la préparation, le déroulement puis les conséquences du complot dirigé par Brutus et Cassius contre César ; mais ce n'est pas tout à fait encore « une pièce à complot » au sens strict, comme nous les verrons se développer dans la décennie 1653-1663, c'est-à-dire une pièce où seules les manœuvres politiques et les perturbations psychologiques charpentent l'action, qui peut ainsi être circonscrite dans l'espace restreint d'un cabinet. En effet, le décor utilise plusieurs « chambres » et la mort de César est traitée en véritable opération militaire, avec l'intervention d'une foule d'assaillants : Brute, Cassie, Labeo, Quintus, Albin, « chœur d'autres sénateurs », qui attaquent César sur scène¹⁰⁷.

De manière nettement plus marquée que Scudéry, Du Ryer et La Calprenède choisissent le thème du complot dès avant 1640 pour concentrer l'action et le lieu. Du Ryer s'était distingué très tôt, parce qu'aux conflits entre nations, directs et violents, il avait préféré les conflits intérieurs : opposition de personnes, épisodes qui vont ébranler un État, pièces religieuses, ce qui lui avait permis de restreindre le lieu. *Lucrece*¹⁰⁸ se passe entièrement à l'intérieur du château de Collatin, mari de Lucrece¹⁰⁹. *Alcionée* (tragédie

¹⁰⁶ Paris, Augustin Courbé, 1636. Grâce au décor compartimenté, nous passons, par exemple, de la maison de Brutus (acte I) à celle d'Antoine (acte II, scène 1) puis à la chambre de César (acte II, scène 2) où nous avons cette indication scénique : *la chambre de César s'ouvre, sa femme est sur son lit endormie, il achève de s'habiller*. L'assassinat de César a lieu dans la salle du Sénat où il se rend à la scène 8 de l'acte IV : là encore, une indication scénique le précise : *la salle du Sénat s'ouvre* (p. 63). Scudéry prend soin dans l'avis « Au lecteur » de montrer son respect des règles, mais, s'il insiste sur l'unité d'action et la bienséance, il ne dit mot de l'unité de lieu : « Je sais bien que cette tragédie est dans les règles, qu'elle n'a qu'une principale action, où toutes les autres aboutissent, que la bienséance s'y voit assez observée ». La mort de César, en effet, est dissimulée au public, une indication scénique dans la scène 8 de l'acte IV le précise : *la salle se ferme pour n'ensanglanter pas la face du théâtre contre les règles*. On le voit, les auteurs ont à cœur d'afficher leur allégeance au système de règles qui se met en place. Voir frontispice en annexe.

¹⁰⁷ Il suffit de se référer aux indications scéniques de cette scène 8 de l'acte IV : *Il s'approche de César ; Il le repousse ; Ils tirent tous des poignards ; Ils sortent tous avec des poignards sanglants à la main après avoir tué César*, éd. cit., p. 64-65.

¹⁰⁸ *Lucrece*, Paris, A. de Sommaville, 1638 (la pièce est jouée en 1637).

¹⁰⁹ Dans *Lucrece*, le conflit n'est pas montré, il se prépare, et l'héroïne en sera l'élément déclencheur. Sa mort qui pourrait apparaître comme une défaite à la fin de la pièce changera pourtant l'Histoire de Rome. Grâce à son sacrifice, la tyrannie de Tarquin le Superbe, père de celui qui l'a violentée, sera rejetée et la monarchie définitivement abolie à Rome. Lucrece lance donc la révolte, et prophétise la défaite de Tarquin, sans qu'il soit nécessaire de montrer le conflit et d'éclater les lieux.

jouée également en 1637) se passe entièrement dans Sardis, ville de Lydie et vraisemblablement dans deux pièces seulement¹¹⁰. La Calprenède, dans *Le Comte d'Essex*¹¹¹ resserre également lieu et action en faisant appel au thème du complot. Cette tragédie succède à une autre pièce du même auteur, *Jeanne, reine d'Angleterre*¹¹², un peu antérieure et de même inspiration, puisqu'il s'agit des troubles qui agiteront l'Angleterre au XVI^e siècle¹¹³. Malgré leur proximité chronologique, les pièces diffèrent par le traitement de l'action et du lieu. L'époque est pratiquement la même : *Le Comte d'Essex* se situe à la fin du règne d'Elisabeth qui succèdera à Marie Tudor et que l'on voyait jeune fille dans *Jeanne, reine d'Angleterre*¹¹⁴. L'épisode date exactement de 1601 : Elisabeth fait exécuter le comte d'Essex, un héros qui a vaincu pour elle bien des ennemis, qu'elle dit aimer encore, mais qu'elle soupçonne de comploter contre elle. Jacques Schérer dans la notice de l'édition de « La Pléiade » compare Essex à Mithridate¹¹⁵. Mais le sujet est bien différent des pièces précédentes, puisqu'il ne s'agit plus de lutte entre grandes puissances (Rome et l'Asie mineure, comme dans *La Mort de Mithridate*) ou entre factions politiques et religieuses (Jeanne protestante et Marie catholique dans *Jeanne, reine d'Angleterre*), mais de jalousie entre grands féodaux : Essex, par ses exploits irrite les autres grands et suscite « rage et envie » (v. 83). L'action n'a pas besoin de grands mouvements, et repose plutôt sur la concentration des émotions, la douleur des protagonistes déchirés entre amour et haine ou amour et jalousie, et cette atmosphère étouffante est accentuée par le choix d'un lieu unique, la ville de Londres, limitée à deux espaces intérieurs¹¹⁶ : le palais, et la prison

¹¹⁰ Lancaster, *op. cit.*, part. II, vol. I, p. 153 : « *Du Ryer's Alcionée requires only two rooms* » : *Alcionée* de Du Ryer exige deux chambres (nous traduisons). Voir sur le sujet d'*Alcionée* *infra*, p. 66, note 247.

¹¹¹ *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., tome II. Publiée en 1639, la pièce a sans doute été jouée à la fin de la saison 1636-1637 ou au début de la suivante.

¹¹² Paris, A. de Sommerville, 1638.

¹¹³ Sur l'importance des événements anglais dans la pensée française à cette époque, voir Georges Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, Travaux et mémoires de l'Université de Lille Paris, J. Gamber, 1930.

¹¹⁴ Jeanne Grey, petite-nièce d'Henry VIII, ne régnera que quelques jours en juillet 1553 et sera exécutée par Marie Tudor, sa cousine, en 1554. Aucun lieu précis n'est indiqué dans la pièce de La Calprenède. Tout se passe cependant dans la même ville, dans des lieux séparés mais proches les uns des autres : dans la rue vraisemblablement pour la scène 1 de l'acte I où le comte de Glocester, partisan de Marie, harangue le peuple ; dans la chambre de Jeanne, pour la scène 2, puisqu'une indication scénique le précise (p. 6) ; ou encore dans le palais d'où Marie donnera ses ordres. La défaite des partisans de Jeanne est rapportée par Northbeld, son beau-père (I, 3) puis entre un soldat (I, 4) qui vient prévenir Jeanne, son époux Gilfort et Northbeld de la révolte de la ville contre eux. Si le conflit est interne, dans le sens où deux partis ennemis d'un même pays s'opposent, il ne s'agit pas de complot, mais d'une lutte armée, d'un affrontement militaire. Les mouvements de foule sont importants, suggérés par les paroles des personnages. Ainsi le discours de Glocester dans la scène d'exposition sous-entend la présence de la foule : « Invincibles Anglais, peuple jadis fidèle / Et maintenant ingrat, pardonnez à mon zèle », p. 1.

¹¹⁵ Cette comparaison concerne la mort du héros et le traitement de l'Histoire : « [Essex] évoque un schéma de défaite de héros devant d'irréconciliables ennemis [...] Pas plus que *La Mort de Mithridate*, *Le Comte d'Essex* n'est véritablement un drame historique », *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., tome II, p. 1304. *La Mort de Mithridate*, autre pièce de La Calprenède, a été jouée à la saison 1635-1636. Nous en reparlerons.

¹¹⁶ Même si l'on peut s'interroger pour certaines scènes sur la possibilité de chambres ouvrantes, pour le début de la pièce (I, 1, *Elisabeth dans son cabinet*) et la fin (V, 5, *Mme Cécile sur un lit*), on retiendra plutôt

de la Tour où le comte est enfermé¹¹⁷. Pas de sortie hors des murs, pas d'intrusion non plus de foule ou d'éléments extérieurs, le conflit est concentré dans un huis-clos étouffant. L'étude psychologique et l'analyse des passions qui fera la fortune de la tragédie classique racinienne est déjà en germe chez La Calprenède.

II-2- Après *Cinna*

II-2-1- Entre 1640 et 1645

Si on ne compte guère dans notre corpus que *La Mort de César* et *Le Comte d'Essex* comme pièces à complot avant *Cinna*, on en trouve après sa représentation, dans les années 1640-1645, un nombre bien plus important, comme par exemple *Le Couronnement de Darie*, *Esther*, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy*, *La Mort de Sénèque* ou encore *Osman*.

Du Ryer qui s'était distingué très tôt, nous venons de le voir, pour son goût pour les intrigues resserrées dans des lieux confinés, présente dans ces années-là, *Esther*, tragédie jouée en 1642 et publiée en 1644¹¹⁸, où l'action se concentre dans une ou deux salles du palais du roi de Perse Assuérus¹¹⁹. Là encore, la pièce peut se situer dans un espace restreint, car, là encore, le conflit est interne¹²⁰. L'action, en effet, n'évolue qu'en fonction de la psychologie des personnages, et de leurs aspirations politiques autant que de leurs sentiments. Le Prince juif Mardochée symbolise la sagesse et dirige prudemment Esther dans l'intérêt du peuple juif. Le vizir Hamman, conseiller du roi, est machiavélique, mais aussi amoureux d'Esther – ce sera sa faiblesse. Son confident, Thares, fidèle à son maître jusqu'alors, le trahira par amour pour la servante d'Esther. La reine répudiée, Vashti, est animée par la jalousie, mais aussi par un mépris de caste envers Esther¹²¹, qui n'est pas

l'impression d'un lieu très concentré, comme le signale Pierre Pasquier dans son édition du *Mémoire de Mahélot* : « Il est en effet singulier de constater qu'une pièce comme *Le Comte d'Essex* [...] n'exige pour se représenter qu'un seul décor, le palais d'Elisabeth, et qu'une seule chambre ouvrante, certes bien occupée, la prison du héros », éd. cit., p. 193.

¹¹⁷ Acte II, 4 et 5, acte IV, 5 et 6, acte V, 1.

¹¹⁸ *Esther, Thémistocle*, textes établis par André Blanc, S.T.F.M., 2001.

¹¹⁹ Selon Lancaster (*op. cit.*, part. II, vol. 1, p. 353), qui écrit : « *The place is reduced to one or two rooms in the palace and, perhaps, a space before it* » : le lieu est réduit à une ou deux pièces du palais et peut-être un espace devant lui. Nous traduisons.

¹²⁰ Par haine contre le Prince juif Mardochée, qui a refusé de se prosterner devant lui, le vizir Haman s'allie à Vashti, reine répudiée par le Roi des Perses au profit d'Esther, pour fomenter contre le Roi un complot, dont il veut rendre responsables les Juifs. Le complot est découvert grâce à la trahison du confident d'Haman, amoureux de la suivante d'Esther. Celle-ci, qui avait caché son origine juive au Roi, se révèle dans la dernière scène pour dénoncer le coupable.

¹²¹ Mépris qu'elle lui manifeste sans retenue : « Mais quand le roi charmé par une amour si basse, / Vous tirant du néant vous mettrait en ma place, / Pensez-vous que l'État pendant à vos genoux, / Eût pour vous les respects que vous avez pour vous ? / Ne vous abusez point, ne croyez point des fables, / Un sceptre est

sans rappeler celui des courtisans pour Alcionée. Comme le souligne André Blanc, auteur de l'Introduction de l'édition STFM., à propos de l'évolution de Du Ryer : « passer de *Saül* à *Esther*, c'est passer d'Eschyle à Sophocle ou même Euripide, du climat divin aux ressorts humains, de la grandeur immobile (il n'y a guère d'action dans *Saül*) aux mouvements passionnels qui provoquent les événements »¹²². À en croire André Blanc, il y aurait un lien étroit entre le resserrement de la dramaturgie et l'étude des passions individuelles. On peut prendre à l'inverse ce thème : le lien serait étroit aussi entre le déploiement du discours politique et celui de l'Histoire. C'est bien à l'analyse – celle des passions, des sentiments – qu'on assiste désormais.

Pièces à complot également, *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert (1642) et *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* de Mareschal (1645) peuvent se dérouler toutes deux entièrement en un lieu unique et fermé : dans « la grande salle du palais » pour la première¹²³, « à Mâstric [Maastricht], dans une salle du château » pour la seconde¹²⁴. *La Mort de Sénèque* de Tristan (1645) fait exception avec ses trois lieux distincts (le palais de Néron, le jardin de Mécène, la maison de Sénèque¹²⁵), mais cela est sans doute dû à une unité d'action un peu lâche : la mort de Sénèque, qui, en fait, avait refusé de participer au complot, n'est traitée qu'au cinquième acte, alors que le complot et son échec occupent les quatre premiers. En revanche, dans *Osman*, autre tragédie de Tristan, publiée seulement en 1656, mais jouée à la saison 1646-47, tout se passe à Constantinople, en un lieu unique et avec un décor que Tristan tient à détailler, ce qui est assez exceptionnel pour l'époque :

méprisé dans des mains méprisables, / L'honneur n'est pas honneur quand il est mal donné, / Et vous feriez d'un trône un autel profané », *Esther*, éd. cit., III, 3, v. 897-904, p. 138.

¹²² *Ibid.* p. 72. Nous parlerons de *Saül* p. 56, pour son décor très particulier.

¹²³ Paris, Toussaint Quinet, 1642. Un complot est mené par Tiribase, lieutenant général des armées contre le roi de Perse, Artaxerce. Le fils d'Artaxerce, Darius, vient de battre le frère du roi, Cyrus, dans un conflit armé. C'est un héros, fidèle à son père, mais devenu son rival en amour (la veuve de Cyrus, Aspasia est convoitée par les deux hommes). Il ne participe pas au complot, mais un quiproquo faisant croire à sa complicité, son père le frappe et le blesse. Comme il s'agit d'une tragi-comédie, père et fils se réconcilieront et se partageront le royaume, non sans avoir réglé leur litige amoureux.

¹²⁴ [Paris, Toussaint Quinet, 1645], éd. de Christine Grischouber, Paris, STFM, 1995. Un faux complot contre le duc de Bourgogne est inventé par Rodolphe, son favori, pour se débarrasser de son rival en amour, Albert. Un de ses serviteurs l'accuse d'avoir fait alliance avec le roi de France, Louis XI. Mais le traître, pris de remords (car Albert est tué) trahit à son tour Rodolphe. Le duc, bien qu'apprenant à ce moment-là (V, 1) que Rodolphe est son fils, ne voudra lui manifester aucune indulgence et le fera mettre à mort. On remarquera à ce sujet l'évolution de Mareschal, de la même génération que Corneille, Rotrou, Mairat, Scudéry ou Du Ryer, passant de l'éloge de la tragi-comédie et de sa liberté formelle (préface de *La Gèneuse Allemande*, 1630) à des tragédies parfaitement régulières à la fin de sa vie : *Le Jugement équitable de Charles le Hardy*, *Le Dictateur romain*, toutes deux jouées en 1644 et 1645 par la troupe de Molière, *l'Illustre Théâtre*, dont Mareschal, par ailleurs avocat au Parlement de Paris, avait établi le contrat de fondation en juin 1643.

¹²⁵ Le lieu varie à plusieurs reprises du palais de Néron (actes I, III et fin de l'acte V) aux jardins de Mécène, au Sud du Forum, où le complot se prépare (actes II et IV) et à la maison de Sénèque où celui-ci se suicide, avec son épouse Pauline (acte V, 1). Voir frontispice en annexe.

Le théâtre est une façade de palais ou sérail, où il y a une porte au milieu qui s'ouvre et se ferme, à côté, une fenêtre, où l'on pourra tirer un rideau, lorsque Osman reçoit les plaintes des janissaires.¹²⁶

Tout peut, en effet, se passer à l'intérieur du palais, car Osman ne sera menacé dans la pièce que par ses propres troupes, et le conflit extérieur (défaite des janissaires contre le roi de Pologne) est déjà passé et évoqué par le récit que fait Osman à sa sœur, la Sultane, dans le début de la pièce (I, 3)¹²⁷. Tous ces exemples nous montrent que le complot s'est révélé comme un moyen efficace de représenter le conflit et la défaite en évitant les déplacements d'un lieu extérieur à un lieu intérieur et donc en respectant l'unité de lieu. Là encore, on s'aperçoit que l'année 1640 marque un tournant, puisque le recours au complot comme thème de la pièce se développe à partir de cette date.

II-2-2- Corneille après *Cinna*, entre champ de bataille et cabinet du complot

Corneille n'a pas vraiment traité directement le thème du conflit militaire dans ses tragédies, et donc a été rarement confronté au problème de représenter un « champ de bataille ». Seul *Le Cid* évoque un réel combat, celui de Rodrigue contre les Mores, mobilisant des troupes nombreuses¹²⁸, exposé à l'acte IV sous forme de récit¹²⁹. *Horace* traite bien d'une guerre entre peuples mais qui se règle par un combat de champions, le groupe des trois champions de chaque camp se trouvant représenté par un seul de ses membres : un Horace et un Curiace, ce qui réduit dans la pratique le conflit à un duel, d'ailleurs lui aussi rapporté par un récit (en deux temps)¹³⁰. *Cinna* est une pièce à complot, *Polyeucte* une tragédie religieuse, même si le conflit politique est sous-jacent (*Polyeucte* est arménien, *Sévère* est romain). Quant à *La Mort de Pompée*, elle semble marquer un tournant, le moment où Corneille trouve une sorte de compromis entre la représentation, si délicate, du conflit militaire et le choix du conflit interne, entre le champ de bataille et le cabinet du complot. Ce compromis consiste à évacuer le conflit militaire avant le

¹²⁶ *Osman* dans *Œuvres complètes* de Tristan L'Hermite, sous la direction de Roger Guichemerre, Paris, Champion, 2001, tome IV, *Les Tragédies*, p. 465.

¹²⁷ Parce qu'il méprise ses soldats qu'il a trouvés lâches pendant la bataille, Osman veut partir en Egypte lever une autre armée. Mais ses janissaires, et à leur tête, le mufti, dont Osman a voulu séduire la fille (I, 3), puis l'a dédaignée (II, 3), se sont révoltés. L'intrigue reste donc interne, mêlant les péripéties sentimentales autour de la fille du mufti, qui, humiliée, se laissera d'abord entraîner puis entraînera son père dans le complot des bassas (II, 3), avant de chercher à sauver Osman (V, 2), et les rebondissements militaires. La révolte des janissaires est une première fois maîtrisée par le courage et l'autorité d'Osman, qui tue les plus insolents (III, 1), mais sa cruauté et son orgueil (il refuse d'écouter les revendications des bassas) conduiront ses soldats à attaquer le palais (IV, 4) et à le massacrer (V, 4).

¹²⁸ « Nous partîmes cinq cents mais par un prompt renfort / Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port », éd. cit., tome I, IV, 3, v. 1269-1270, p. 758.

¹²⁹ Voir *infra* p. 63.

¹³⁰ Nous étudierons ce double récit plus loin (p. 93).

commencement de la pièce, tout en le gardant comme base de l'action et comme origine du conflit interne représenté¹³¹. A partir de ce moment, dans notre corpus, toutes les pièces de Corneille vont être bâties sur ce modèle, permettant ainsi à l'action de se situer, sans trop de difficultés et d'entorses à la « falsification » de la vraisemblance, dans les limites d'un seul lieu, tout en se référant à des batailles antérieures¹³². Cependant, ce n'est pas pour autant que Corneille se laisse entraîner sur le terrain facile du sujet unique et de la servilité aux modes. Si le choix du complot est une étape dans sa progression dramaturgique et un moyen, peut-être, de maîtriser l'unité de lieu, il n'en fait pas non plus l'unique ressort de ses pièces. Il maintiendra toujours sous le conflit interne une place importante au conflit militaire¹³³, et parfois même renouera totalement avec lui, quand le thème du complot sera devenu presque incontournable dans les pièces des années 1660¹³⁴. Il reste ainsi fidèle à « sa » définition de la tragédie, celle qui repose fondamentalement sur « les grands intérêts d'état »¹³⁵. Est-ce pour cela qu'il a pu paraître en décalage, dans les dernières années, avec les goûts du public ? Il est sûr, dans tous les cas, que, tout en cherchant à se renouveler sans cesse sur la forme¹³⁶ et à tenter la conciliation entre conformité aux règles et conformité aux contraintes de l'action dramatique, il n'a jamais renié ce qui faisait selon lui la grandeur d'une tragédie : « une action illustre, extraordinaire, sérieuse »¹³⁷.

II-2-3- Après la Fronde, vers le « palais à volonté »

Dans les années qui suivent la Fronde, pendant et après le silence relatif de Corneille (1652-1659), on constate qu'en dehors de *Timocrate* (1656) et de *La Mort de*

¹³¹ Dans *La Mort de Pompée*, Corneille fait mourir Pompée dès l'acte II, scène 2, contrairement à la version de Chaulmer. Le conflit militaire étant terminé (Ptolémée en fait le récit dans la première scène de la pièce), l'action ne repose par la suite que sur des manipulations politiques qui relèvent du complot : Ptolémée est prêt à se débarrasser de sa sœur, Cléopâtre, qui se présente comme une rivale pour le trône (II, 4). Déçu et inquiet par la réaction de César à la mort de Pompée, il fomente son élimination avec son conseiller machiavélique, Photin (IV, 1). Cornélie, veuve de Pompée avertit César du complot, car elle hait la trahison, mais le menace cependant, pour les années à venir, de sa propre vengeance (IV, 4). Le conflit originel (la guerre entre César et Pompée) sert donc de base à un conflit interne, constitué par les manœuvres personnelles des uns et des autres pour assurer pouvoir ou vengeance.

¹³² Nous étudierons cette évolution du conflit cornélien dans les « mutations dramaturgiques », p. 67.

¹³³ Don Sanche d'Aragon a dû dissimuler sa véritable identité à la suite des « troubles », qui « chassèrent don Fernand du trône de ses pères » (v. 1126), la situation de Prusias dans *Nicomède* est due aux guerres puniques et à leurs conséquences, celle de Pertharite dans la pièce du même nom a pour origine sa défaite contre Grimoald, comte de Bénévent.

¹³⁴ Avec *Sophonisbe* (1663), et, dans une certaine mesure, *Sertorius* (1662). *Sertorius* a pour héros ce général romain, rebelle à la dictature de Sylla, devenu en Espagne l'espoir et le soutien de la reine des Lusitaniens, Viriate. Voir ci-dessous p. 68, note 257.

¹³⁵ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., tome III, p. 124.

¹³⁶ Selon Georges Forestier, qui le démontre dans son *Essai de génétique théâtrale*, la démarche dramaturgique de Corneille est une démarche de forme, et non de sens.

¹³⁷ *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 125.

Cyrus (1656), seules pièces de Thomas Corneille et de Quinault où apparaît un conflit armé¹³⁸, toutes les autres pièces de ces deux auteurs se concentrent sur la représentation d'un complot : *Darius* (1658), *La Mort de l'empereur Commode* (1659), *Stilicon* (1660), *Camma, reine de Galatie* (1661), *Maximian* (1662), pour Thomas Corneille ; *Amalasonte* (1657), *Le Mariage de Cambise* (1656), *Stratonice* (1657), *Agrippa ou le faux Tibérinus* (1662) chez Quinault¹³⁹. Le lieu est notifié dans la didascalie initiale de manière assez vague, toujours dans une ville, comme dans les pièces de la première période. Ainsi, « la scène est à Persépolis » (*Darius*), « à Rome » (*Stilicon, Commode, Amalasonte*), « dans la capitale de la Galatie » (*Camma*), mais grâce à quelques renseignements complémentaires que nous offrent par exemple le *Mémoire de Mahelot* ou des didascalies initiales plus détaillées, il est certain qu'on ne quitte pas dans toutes ces pièces « le cabinet du complot ». Le *Mémoire de Mahelot* nous précise pour *Camma, reine de Galatie* de Thomas Corneille : « Théâtre est un palais à volonté, il faut un poignard, un fauteuil »¹⁴⁰. Dans *Oropaste* de Boyer, la didascalie initiale indique : « La scène est à Suze, dans le Palais Royal ». Pour *Agrippa ou le faux Tibérinus* de Quinault, elle est encore plus précise : « La scène est dans le palais des Rois d'Albe, dans l'appartement de Lavinie ». Désormais, l'action tragique est concentrée dans une seule et unique salle du Palais, ce « palais à volonté », terme créé par Laurent dans le *Mémoire de Mahelot*¹⁴¹, un cadre neutre sans détail particularisé. Nous nous intéresserons un peu plus loin à la *dispositio* de ces pièces à complot, pratiquement toutes construites selon un même schéma dramaturgique¹⁴², ce qui s'explique très logiquement du fait que l'on y retrouve le même sujet (le thème du complot) et le même type de personnages (une structure manichéenne opposant le meneur du complot et ses complices, tous perfides et sans scrupules, à des victimes vertueuses, parfois un peu trop passives)¹⁴³. Une *inventio* et une *dispositio* communes donnent forcément des pièces qui se ressemblent et ne brillent pas par leur originalité. Cette frilosité à exploiter d'autres thèmes et d'autres structures est évidemment à mettre en relation avec une période où La Fronde, ses causes et ses conséquences ont à ce point marqué les esprits qu'il est urgent de se retrouver dans un consensus dramaturgique qui n'est que le reflet du

¹³⁸ « La scène est dans Argos » pour *Timocrate*. « La scène est dans le camp et devant la tente de Thomiris » pour *La Mort de Cyrus*, le frontispice de l'édition Pierre Ribou de 1715 représente plusieurs tentes et des soldats. Voir annexe sur les frontispices.

¹³⁹ Voir le tableau des pièces en annexe.

¹⁴⁰ *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 329. « Théâtre est un palais à volonté, il faut un poignard, un fauteuil ». Pour *Oropaste*, la didascalie initiale indique : « La scène est à Suze, dans le Palais Royal ». Pour *Agrippa*, elle est encore plus précise : « La scène est dans le palais des Rois d'Albe, dans l'appartement de Lavinie ».

¹⁴¹ Voir ci-dessous p. 44, note 148.

¹⁴² Voir *infra*, p. 120 *sqq.*

¹⁴³ Nous rappelons que, pour nous, Corneille (et Boyer, dans une certaine mesure, nous le verrons) ne suit pas cette évolution où le thème du complot exclut tout autre type de conflit et donc toute autre problématique et toute autre structure.

consensus politique considéré comme nécessaire. Mais avant d'arriver à l'étape définitive d'une action limitée à ce lieu confiné, nombreuses auront été les mutations scénographiques, dramaturgiques et thématiques.

III- DU CHAMP DE BATAILLE AU CABINET DU COMLOT : LES ÉTAPES D'UNE RÉVOLUTION DRAMATURGIQUE

III-1- Mutations scénographiques

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que les préoccupations des auteurs dramatiques du début du XVII^e siècle n'étaient pas toujours orientées vers l'espace scénique. Jacques Schérer souligne dans *La Dramaturgie classique en France* que « l'auteur dramatique [...] est souvent un écrivain avant d'être un homme de théâtre ». Ce n'est qu'au moment de la représentation que se pose le problème des déplacements et des changements de décors : « On écrit d'abord la pièce, puis on se demande où elle se passe¹⁴⁴ ». Aussi n'est-ce pas étonnant si, parfois, le lieu n'est même pas précisé dans les didascalies initiales des éditions originales de certaines pièces¹⁴⁵. On peut d'ailleurs remarquer que ces dernières ne sont jouées et publiées que dans la période qui correspond à l'installation progressive des règles classiques, entre les années 1635 et 1640. Et il est vrai que ces précisions n'étaient pas encore considérées comme nécessaires. Marc Vuillermoz explique dans *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, que si les didascalies ont été négligées par les auteurs du début du dix-septième siècle, c'est le résultat d'une longue tradition¹⁴⁶. La génération d'après 1630, à commencer par Rotrou (« le plus prolifique de nos auteurs en matière de didascalies », précise-t-il¹⁴⁷) se montrera plus soucieuse de la mise en scène, mais l'usage des didascalies restera limité. Cependant, même si celles-ci font défaut initialement pour situer le lieu, nous disposons pour le faire d'autres moyens : du texte lui-même, mais aussi de certaines indications

¹⁴⁴ Éd. cit., p. 156-157 et 159.

¹⁴⁵ Comme, par exemple, chez Benserade, *La Mort d'Achille* (pièce jouée en 1635, éditée en 1636) ; Rotrou, *Crisante* (1635, 1640) ; Tristan, *Panthée* (1637, 1639) ; d'Aubignac, *La Pucelle d'Orléans* (jouée d'après Lancaster en 1640, publiée en 1642), la Calprenède, *Jeanne, reine d'Angleterre* (1637, 1638) ; Guérin de Bouscal, *Oroondate* (1643, 1645) ; Chevreau, *Coriolan* (publiée et jouée en 1638).

¹⁴⁶ Paris, Droz, 2000, p. 34 : « Absentes du théâtre médiéval et de celui de la Renaissance, comme elles l'étaient du théâtre antique, les didascalies sont pratiquement inexistantes dans les pièces publiées au cours du premier quart du XVII^e siècle ».

¹⁴⁷ *Ibid.*

scéniques au cours de la pièce, parfois de la présentation de l'argument au début de chaque acte, parfois encore du frontispice de l'édition originale, sans oublier certains témoignages, comme le *Mémoire de Mahelot* qui a conservé les croquis des décors de quelques pièces d'avant 1635¹⁴⁸. Grâce à ces différents éléments, nous pouvons tenter de combler les vides et de cerner les étapes d'une progression scénographique dans la représentation des lieux de la défaite.

III-1-1- Première étape : le champ de bataille et le problème des bienséances

Pour les pièces de la première période, c'est-à-dire, à partir de 1634-1635, Jacques Schérer écrit :

Les véritables batailles représentées sur scène, comme on trouve dans Shakespeare, se rencontrent dans plusieurs pièces françaises de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Mais sous Richelieu, elles deviennent exceptionnelles, moins sans doute parce qu'elles choquent les bienséances qu'à cause de la difficulté de les représenter devant un public devenu plus exigeant sur la mise en scène¹⁴⁹.

En effet, dans ces années 1634-1635, peu de pièces présentent le champ de bataille, alors que le combat s'y déroule. Jacques Schérer cite *La Sœur valeureuse* de Mareschal qui est publiée en 1634. Dans notre corpus, nous pouvons prendre l'exemple de *Scipion*, tragi-comédie de Desmarest de Saint-Sorlin, jouée en 1639, où les soldats romains et les Carthaginois se battent sur scène (acte II, scène 4). L'action se passe, écrit Desmarests, en pleine ville, « dans Carthagène, en Espagne, autrefois appelée Carthage la neuve »¹⁵⁰. Dans la scène 4 de l'acte II, où la bataille a lieu, sont présents un soldat, le gouverneur, des soldats carthaginois, le traître Garamante, des soldats romains, Hyanisbe (princesse des Iles Fortunées, abandonnée par Garamante et déguisée en soldat romain) et Aspar, son écuyer.

¹⁴⁸ La première partie du *Mémoire*, établie par Mahelot lui-même, consiste en une liste de 71 pièces, accompagnée de 47 croquis, liste correspondant au répertoire de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à la saison 1633-1634. La deuxième partie du *Mémoire*, rédigée vraisemblablement par deux rédacteurs différents, autres membres de la troupe, dont l'un est identifié sous le nom de Michel Laurent, décrit le décor d'un premier groupe de pièces jouées entre 1673 et 1680 puis d'un deuxième de 1680 à 1685. Voir l'Introduction de l'éd. Slatkine par Pierre Pasquier, p. 34 à 47.

¹⁴⁹ *La Dramaturgie classique en France*, éd. cit., p. 411.

¹⁵⁰ *Scipion*, neveu et fils des deux Scipions tués par les Carthaginois (les défaites romaines sont rappelées dans le Prologue), assiège Carthagène, alliée de Carthage pour venger « sa patrie, et son oncle et son père ». Le gouverneur de la ville reçoit le secours de Lucidan, prince des Celtibères, qui a réussi à franchir les lignes ennemies. Celui-ci, amoureux d'Olinde, princesse d'Hispa (Séville), otage du gouverneur, demande sa main en récompense de son soutien (I, 2). Mais un rival, Garamante, prince numidien, réclame aussi Olinde et devant le refus du gouverneur (I, 3), trahit Carthagène et fait entrer les Romains dans la ville.

Un soldat carthaginois révèle au gouverneur la trahison de Garamante et l'arrivée imminente des Romains¹⁵¹, un autre constate l'invasion de la ville :

Ah ! Seigneur, d'ennemis toute la ville est pleine,
Rien ne peut résister à la force romaine.
D'un côté les assauts, d'autres la trahison,
Ont par divers moyens forcé la garnison.
Une troupe me suit.

Le gouverneur veut gagner la forteresse, mais Garamante et les Romains font irruption et voici ce que nous dit le texte :

Soldat carthaginois : Eussè-je cru de toi cette déloyauté ?
Soldat romain : Mais ils lâchent pied ; la victoire est entière.
Garamante : Pour ceux qui sont aux murs, battons-les par derrière.¹⁵²

Une bataille a bien lieu sur scène, ou tout au moins une « mêlée » entre les deux groupes armés. Mais il faut reconnaître que des exemples de ce genre sont rares, tant les auteurs ont rencontré de difficultés matérielles à représenter des mouvements de foule sur des scènes étroites sur lesquelles le public pouvait empiéter. On trouve un cas similaire dans une pièce à peu près contemporaine, *Cléomène* de Guérin de Bouscal¹⁵³. Aucune indication scénique ne vient clairement confirmer ce qui semble bien également se présenter comme un combat sur scène, et, là encore, le lieu du combat est la ville :

Pantée : Chriserne vient à nous.
Cléomène : Courez sur cet infâme,
Allons semer partout, et le fer, et la flamme ;
A moi, mes compagnons, Spartiates à moi,
De tous nos ennemis, n'épargnez que le Roi.¹⁵⁴

On suppose donc, comme dans *Scipion*, que les Spartiates se battent avec les soldats égyptiens ou du moins que Chriserne, ministre perfide de Ptolémée, est attaqué par les hommes de Cléomène. On apprendra plus tard que Chriserne a été tué. Le lieu du combat, un espace public, la rue, se distingue des autres lieux prévus dans la pièce¹⁵⁵. Limités par ces deux exigences (ne pas choquer la bienséance et se rapprocher au mieux de l'unité de lieu), nos auteurs dramatiques, à partir des années 1634-1635, se voient contraints

¹⁵¹ Voir *infra*, p. 84.

¹⁵² *Scipion*, Paris, Henry le Gras, 1639, II, 4., p. 24 et 25.

¹⁵³ Paris, A. de Somnaville, 1640. Cléomène, roi de Sparte, a été vaincu (en 222 av. J. C.) par la ligue achéenne alliée au roi de Macédoine, Antigone. Il trouve refuge chez Ptolémée, roi d'Egypte, qui lui promet une flotte pour reconquérir son trône.

¹⁵⁴ Éd. cit., V, 1, p. 83.

¹⁵⁵ La scène est dans la ville d'Alexandrie, mais on compte au moins trois lieux différents : la maison de Cléomène où, par exemple, celui-ci évoque sa défaite devant sa femme, Agiatis et sa mère, Cratésiclée et sa situation délicate face au roi Ptolémée (I, 2) ; le palais royal où Cléomène implore, sur les conseils de sa femme, l'aide de Ptolémée (I, 4), où le roi consulte ses ministres (II, 1), et où il accusera Cléomène de trahison et de complicité avec Magas, son propre frère et les fera arrêter tous les deux (III, 6) ; et la rue où, au début de l'acte V, se déroule cette scène de combat, après que Cléomène et son ami Pantée ont tenté de soulever le peuple contre Ptolémée.

d'utiliser d'autres moyens que la représentation concrète de la bataille pour évoquer la défaite. Un autre lieu que le champ de bataille doit être proposé, un lieu « conciliateur » qui puisse à la fois servir de lieu unifié et symboliser la guerre, sans que la bataille s'y déroule directement. Le camp apparaît alors comme ce lieu idéal permettant d'évoquer le contexte belliqueux sans imposer les contraintes de la représentation d'une bataille.

III-1-2- Deuxième étape : deux camps ennemis et le problème des déplacements

Puisqu'il y aura, au cours de la pièce, un combat, on comprend que bon nombre d'auteurs soient tentés de placer l'action alternativement dans les deux camps ennemis, pour que chaque parti puisse susciter l'intérêt du spectateur. L'inconvénient sera d'avoir deux lieux différents à représenter sur scène, mais l'avantage est que ces lieux étant forcément proches¹⁵⁶, l'unité de lieu, au sens large, sera pratiquement respectée et l'on pourra, en passant d'un camp à l'autre, faire alterner les points de vue. Reste alors le problème du nombre de va-et-vient entre les deux lieux. Quand l'auteur a déjà admis la nécessité de l'unité de lieu, le passage dans le camp adverse sera limité à un seul acte ou à une seule scène : c'est le cas de la *Sophonisbe* de Mairet. Mais souvent l'auteur reste attiré par la liberté qu'offrait la tragédie irrégulière, où les déplacements d'un camp à l'autre se faisaient pratiquement à chaque acte, sinon à chaque scène¹⁵⁷, tout en opérant la transition vers la tragédie régulière. Les changements de lieu ne sont plus là pour matérialiser les changements de scènes. Au contraire, on comprend que la concentration du lieu est un moyen de mieux concentrer l'attention du spectateur / lecteur sur l'intrigue ou le discours politique. Le plaisir intellectuel (et classique) de la reconnaissance va bientôt remplacer le plaisir sensuel (et baroque) de la surprise. Peu à peu, au cours des années 1635-1640, les déplacements ont donc été de plus en plus limités, pour aboutir finalement à une stabilisation de l'action soit en un seul camp soit dans un espace intermédiaire entre les deux positions ennemies. Ainsi, par plusieurs étapes, mais progressivement et presque, dirons-nous, naturellement, s'impose l'idée du lieu unique pour représenter combat et défaite. *Sophonisbe* de Mairet, créée au Marais pendant la saison 1634-1635, est révélatrice de la volonté nouvelle d'unifier l'espace et de limiter le plus possible les déplacements. La

¹⁵⁶ Il s'agit, dans nos pièces, en effet, la plupart du temps d'un siège, le camp ennemi est donc établi au pied des remparts de la ville, les deux lieux opposés sont donc le camp et le palais du roi attaqué, palais qui peut parfois être divisé en plusieurs salles.

¹⁵⁷ Selon Eugène Rigal, les changements de lieu étaient à ce point intégrés au système dramatique du début du XVII^e siècle que l'auteur les utilisait comme repères pour diviser sa pièce lorsqu'il la publiait, « autrement dit, [...] il comptait ses scènes par les changements de lieu », *Le Théâtre français avant la période classique*, éd. cit., p. 269.

scène est dans Cirte, ville de Numidie. Grâce au *Mémoire de Mahelot*, nous savons que la tragédie a été jouée

dans un dispositif presque unifié constitué, d'une part d'un ensemble de quatre chambres figurant le palais de Syphax, dont une ouvrante qui permettait, à l'avant-dernière scène de la pièce, d'exhiber la dépouille de l'héroïne reposant sur un lit de parade, et d'autre part, d'une cinquième chambre représentant le camp de Massinisse, probablement sous la forme d'une tente¹⁵⁸.

Mairet nous fait passer du palais royal de Sophonisbe d'où, par exemple, celle-ci apprend la défaite de son époux, Syphax, roi de Numidie, au camp de Massinisse, le vainqueur, allié des Romains. Mais on constate que, dans sa volonté de se conformer à la régularité classique, il cherche à éviter le plus possible les changements de lieu, comme l'ont déjà souligné Jacques Schérer dans sa notice de l'édition de « La Pléiade » et Pierre Pasquier dans son édition du *Mémoire de Mahelot*¹⁵⁹. Ainsi, le lieu de la bataille n'est pas montré, il est seulement habilement suggéré « hors champ », grâce à Phénice et Corisbé, les confidentes de Sophonisbe, que celle-ci envoie observer le combat :

Rendez-vous au sommet de la plus haute tour
D'où l'œil découvre à plein tous les champs d'alentour.¹⁶⁰

Lors de leur sortie, la vraisemblance est respectée, puisque Sophonisbe restée seule dans la même salle du palais, met à profit cette solitude pour méditer sur l'amour qu'elle ressent toujours pour Massinisse (à qui elle fut autrefois promise), et ceci jusqu'au retour de ses confidentes, qui lui décrivent alors bataille et défaite. L'auteur parvient ainsi, par la commodité du récit tragique, à éviter la représentation matérielle d'un combat difficilement adaptable à la scène du théâtre du Marais et à susciter chez le spectateur, grâce à l'hypotypose, l'élaboration d'une représentation mentale. Aucun changement de lieu n'a été nécessaire et c'est seulement à la scène 1 de l'acte III, et uniquement dans cette scène-là, que nous passerons dans le camp de Massinisse, qui se réjouit de sa victoire et de la mort de Syphax et décide de se rendre au palais. Il y arrivera avec ses soldats à la scène 4, puis tout le reste de l'action s'y déroulera, avec cette ultime variation de décor au moment de la mort de Sophonisbe : son corps sera présenté dans une pièce masquée jusque là par une toile¹⁶¹. L'unité de lieu est donc pratiquement réalisée, et, même si deux camps sont

¹⁵⁸ *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 177.

¹⁵⁹ Notice de *Sophonisbe* dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 1286 : « Les lieux, sans être unifiés de façon stricte, comme ils tenteront de l'être quelques années plus tard, sont néanmoins très proches les uns des autres ». Introduction du *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 178 : « Partisan affiché du nouveau modèle dramatique élaboré par Chapelain, Mairet a en effet conçu une action qui se passe dans un nombre beaucoup plus restreint de lieux fictionnels ».

¹⁶⁰ Acte II, scène 1, v. 337-338, p. 681.

¹⁶¹ Caliodore, domestique de Sophonisbe, vient annoncer sa mort, à la scène 7 de l'acte V : « Et vous le pourrez voir de l'endroit que voici / En levant seulement cette tapisserie ». Voir ci-dessus, le dispositif scénique décrit dans le *Mémoire de Mahelot*.

effectivement présentés sur scène, on ne compte qu'un seul déplacement de l'un à l'autre. Cette avancée vers l'unité de lieu a peut-être une explication tout simplement matérielle. La salle du Marais où est jouée *Sophonisbe* est une nouvelle salle créée en 1634 dans le jeu de paume du Marais du Temple par Montdory, acteur soutenu par le comte de Belin, nouveau protecteur de Mairet. Elle est un peu plus grande que celle de l'Hôtel de Bourgogne¹⁶², mais surtout elle se trouve totalement affranchie de la dépendance au décor multiple qu'imposait la salle de l'Hôtel de Bourgogne. En effet, si l'on compare *Sophonisbe* à d'autres pièces contemporaines, où les auteurs ont fait le choix de représenter à parts égales deux camps, on s'aperçoit qu'ils n'ont pas le même souci que Mairet de maintenir l'action longtemps dans le même lieu. Au contraire, ils ont multiplié les déplacements, car les représentations ayant lieu dans la salle de l'Hôtel de Bourgogne, ils se retrouvaient dans la nécessité d'utiliser le décor compartimenté, héritage des Confrères de la Passion et apanage de l'Hôtel de Bourgogne. C'est, en tout cas, l'idée soutenue par Eugène Rigal qui considère que le décor compartimenté, héritage de l'Hôtel de Bourgogne, est à l'origine de la dérogation à l'unité de lieu, au début du XVII^e siècle :

En usage chez les Confrères de la Passion, il s'était installé avec eux à l'Hôtel de Bourgogne, et avec eux y était resté jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Le départ des Confrères ne l'en fit pas déloger, et ceux-ci le cédèrent, pour ainsi dire, avec ce qui leur restait de public, aux comédiens leurs successeurs ; c'était comme un fonds de commerce et une clientèle ; il fallait garder l'un pour conserver l'autre, et les comédiens n'y manquèrent pas. Aussi comprend-on que les pièces jouées par les comédiens fussent accommodées au système décoratif qui leur était imposé, et analogue en quelques parties aux anciens mystères des Confrères.¹⁶³

Les goûts et les exigences du public accoutumé à ce système, certes fondé sur des conventions, mais si pratique et distrayant, n'ont changé que lentement. En ce premier tiers du XVII^e siècle, il reste encore attaché à la multiplicité des lieux¹⁶⁴. Citant Rayssiguier dans la Préface de *L'Aminte du Tasse* (1631), Rigal rappelle que les spectateurs de l'Hôtel

¹⁶² Dans l'Introduction du tome I du *Théâtre du XVII^e siècle* (éd. cit., p. XII), Jacques Schérer évoque la salle du Marais et les conditions matérielles de représentation, dont l'importance n'est pas à négliger dans la généralisation de l'unité de lieu : « Le théâtre du Marais, comme d'autres entreprises théâtrales moins durables, était un peu moins à l'étroit parce qu'il s'était installé à l'origine dans un ancien jeu de paume ; il disposait ainsi d'un rectangle d'environ trente mètres sur dix pour y aménager une scène et une salle ». Pour l'ensemble des salles de spectacle, il rappelle l'indiscipline du public (« mais le gros du public doit se presser dans un vaste parterre, où, pour un prix modéré, il est debout, et souvent houleux. Quand la pièce a du succès, la salle ne suffit pas, et on est obligé d'admettre certains spectateurs sur la scène même »), et la petitesse des chambres dans le décor compartimenté, ainsi que la difficulté à manœuvrer le rideau (ce qui excluait le changement de décor en cours de pièce), des conditions difficiles donc qui ont conduit assez naturellement les auteurs à adopter l'unité de lieu, bien plus commode : « elle doit son succès autant aux raisons techniques qu'à un idéal esthétique ».

¹⁶³ *Op. cit.*, p. 236.

¹⁶⁴ Cependant, c'est une période de mutation et les goûts sont en train d'évoluer. Rigal signale qu'une partie du public se montre de plus en plus réticente, dans ce début de XVII^e siècle, devant l'artifice d'un décor jugé « grossier et suranné ». Ces conventions « commencent à frapper les yeux clairvoyants par leur caractère de fausseté et d'étrangeté ; une partie du public s'étonne qu'elles puissent être acceptées par l'autre : une crise est commencée », *ibid.*, p. 261.

de Bourgogne, à cette époque, « veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la scène du théâtre »¹⁶⁵. Ainsi en est-il de *La Mort d'Achille* de Benserade (publiée en 1636), où l'auteur utilise, comme dans *Sophonisbe*, l'alternance camp / ville, mais en y ajoutant un troisième lieu, le temple, et surtout en ménageant d'incessants passages d'un lieu à l'autre, risquant par cet éclatement de menacer l'unité d'action¹⁶⁶. On peut également citer la pièce de Rotrou, *Antigone*¹⁶⁷. En effet, on y retrouve les deux lieux antagonistes, le camp et la ville, mais avec une telle quantité de déplacements¹⁶⁸ que, comme l'écrit J. Schérer, « l'auteur suit donc ses personnages, bien loin de les conduire en quelques endroits choisis ; il les suit partout où ils veulent aller »¹⁶⁹. Le critique dénonce ici l'absence d'unité de la tragédie, les latitudes prises avec l'unité de lieu finissant par cautionner des latitudes semblables avec l'unité d'action.

Tous les dramaturges, néanmoins, ne suivront pas la voie de la facilité. Ainsi, on peut remarquer les efforts de la Calprenède, avec *La Mort de Mithridate* (tragédie jouée à la saison 1635-1636). Ici, les déplacements ne sont pas hasardeux. Au contraire, ils vont constituer le fonctionnement dramatique de la pièce. L'auteur situe la scène à Sinope, capitale du Pont, afin de respecter, précise-t-il dans son avis « Au lecteur », l'unité de lieu, malgré les incertitudes de l'histoire :

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 259.

¹⁶⁶ *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, Paris, Antoine de Sommaville, 1636. L'acte I se passe dans le camp d'Achille : Priam, Hécube et Polixène, leur fille dont Achille tombe amoureux, viennent supplier Achille de leur remettre le cadavre d'Hector. Priam reconnaît la défaite probable de Troie, mais il espère encore (scène 3). On passe ensuite apparemment à Troie, dans le palais de Priam, à l'acte II, puisque Pâris est présent, et l'on change à nouveau de lieu dans ce même acte (scène 4), puisqu'Achille se retrouve face à Polixène (avec une indication scénique : *une chambre paraît*). On reviendra dans le camp d'Achille dans le début l'acte III (Achille refuse de se battre), on retourne dans le palais de Priam pour les scènes 4 et 5 et à nouveau dans le camp d'Achille à la scène 6. A l'acte IV, Achille se retrouve dans le temple d'Apollon, où il a donné rendez-vous à Hécube pour s'expliquer, après la défaite de Troie et la mort de Troïle, le plus jeune fils de Priam et d'Hécube : il est attaqué par Pâris et Deiphobe, autres fils de Priam et d'Hécube (scène 4), et il meurt sur scène, à l'arrivée d'Ulysse et d'Ajâx (scène 6). L'acte V est consacré à la dispute de ses armes et à la mort d'Ajâx, donc se passe sans doute dans le camp grec, d'où une justification de Benserade dans son avis « Au lecteur ». Il admet les reproches : « Je m'assure que l'on m'accusera d'avoir ici choqué les lois fondamentales du poème dramatique en ce que j'ajoute à la mort d'Achille, qui est mon objet, la dispute de ses armes, et la mort d'Ajâx, qui semble être une pièce détachée, mais, je m'imagine que mon action n'en est pas moins une ». Il semblerait donc ici que l'unité de lieu ait compromis jusqu'à l'unité d'action.

¹⁶⁷ Paris, A. de Sommaville et Thomas Quinet, 1639.

¹⁶⁸ Nous passons du palais de Thèbes (acte I, jusqu'à la scène 5) à la tente de Polynice, qui se trouve sous les murs de la ville (I, 6). Polynice est toujours *aux pieds des murs de Thèbes*, mais *l'épée à la main* dans l'acte II, scène 1. Antigone l'interpelle *au haut des murs* à la scène suivante, puis Étéocle rejoint Polynice pour se battre avec lui et Jocaste s'interpose. On se retrouve à nouveau dans le palais dans l'acte III, d'abord dans la chambre d'Antigone puis sur les lieux de la bataille. En effet, Étéocle a demandé, un peu plus tôt (II, 4) à son frère de se battre en un autre endroit : « Choisissons ici près un champ plus spacieux / D'où l'un et l'autre camp nous considère mieux ». Plus tard, Antigone retrouve sur ce champ de bataille Argie, femme d'Étéocle, venue comme elle chercher son corps (acte III, scènes 6 et 7). Les deux derniers actes se passent dans le palais. La défaite d'Étéocle n'est pas « représentée », elle est rapportée par Hémon (III, 2). Les bienséances sont donc préservées, mais, comme on le voit, pas vraiment l'unité de lieu.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 158.

Bien que l'Histoire ne nomme pas le lieu de la mort de Mithridate, je fais ma Scène à Sinope, comme une des meilleures villes de ses Royaumes, et où il est assuré qu'on lui fit des honneurs funèbres.¹⁷⁰

Ainsi le lieu de la défaite est établi comme lieu de la mort de Mithridate, ce qui évite un changement et permet de circonscrire l'action aux deux camps ennemis¹⁷¹. Comme dans les pièces citées précédemment, on passe fréquemment d'un lieu à l'autre. Par exemple, nous sommes dans le camp de Pharnace, le fils de Mithridate, devenu l'ennemi de son propre père et l'allié des Romains, dans l'acte I, scène 1, et nous nous retrouvons dans le palais de Mithridate dès la scène 2, avec une indication scénique explicite : « On tire la tapisserie et Mithridate paraît avec Hypsicratée (son épouse) et ses deux filles ». C'est à ce moment-là que Mithridate fait le constat de sa défaite. Puis, on retourne à la scène suivante au camp de Pharnace ; celui-ci est accompagné de Pompée, une nouvelle indication nous le précise : « Ils sortent des tentes ». Un peu plus tard, fin de l'acte II, scène 5, un soldat prévient Pharnace que Mithridate et Hypsicratée ont tenté une sortie et se sont battus héroïquement et le début de l'acte III nous transporte à nouveau, par le biais de la tapisserie qu'on tire, dans le palais de Mithridate où les deux époux reconnaissent définitivement leur défaite. On retourne encore au camp de Pharnace dans la scène 2, et l'on passe ainsi alternativement d'un lieu à l'autre jusqu'à l'acte V. La tragédie se clôt dans la chambre du palais de Mithridate où le roi se suicide avec les siens et où Pharnace les découvre. Ce « ballet » de déplacements n'a pas pour seule ambition de distraire le spectateur, de lui présenter des images variées pour lui éviter l'ennui dans une conception très baroque de la scène, il semble conçu sur un rythme régulier, réfléchi. Comme l'a souligné Jacques Schérer dans la notice de la pièce, ce passage d'un camp à l'autre est un véritable *processus* dramaturgique :

Cette alternance entre les deux camps ennemis a lieu rigoureusement, une fois et une seule dans chacun des cinq actes. Mais à chaque fois l'intervalle entre la victime et le bourreau diminue. [...] En fait, ce mouvement des lieux est le véritable moteur de l'action et de l'émotion, et *La Mort de Mithridate* est construite sur une sorte de travelling tragique.¹⁷²

Le choix d'un lieu double est donc ici conçu comme le moteur d'une dramaturgie qui puisse générer l'émotion tragique. Un autre exemple confirmera les prémices d'une évolution et montre que certains auteurs préfèrent, dans ces années-là, comme La

¹⁷⁰ La Calprenède, *La Mort de Mithridate* [Paris, A. de Sommerville, 1637], dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, tome II, p. 146.

¹⁷¹ Le respect des unités est souligné par Lancaster (*op. cit.*, part. II, vol. I, p. 63) : « *The plot is simple, with perfect unity of action, time that is less than twenty-four hours, and space that includes a palace by the city walls and a camp just outside them.* ». L'intrigue est simple, avec une parfaite unité d'action, de temps qui dure moins de vingt-quatre heures, et de lieu qui comprend un palais près des murs de la ville et un camp juste à côté d'eux. Nous traduisons.

¹⁷² Éd. cit., p. 1296.

Calprenède, faire quelques entorses à l'histoire afin de ménager l'unité de lieu. Le *Coriolan* de Chevreau (joué et publié en 1638¹⁷³) se distingue de la version concurrente de Chapoton par un plus grand respect de l'unité de lieu, mais ceci au détriment de l'Histoire. Dans le récit de Plutarque, dont Chevreau s'inspire, Coriolan est tué chez les Volsques, mais par respect des unités, Chevreau a senti la nécessité de modifier cette fin. C'est ce qu'il explique dans son « Avertissement au lecteur » :

J'ai changé dans ce sujet une chose assez connue pour la mort de Coriolan, qui arriva chez les Volsques ; mais il faut considérer qu'il était impossible de mettre la Tragédie dans la sévérité des règles, et dans celle que l'on tient aujourd'hui si nécessaire, qui est l'unité de lieu, si je ne l'eusse fait mourir près de Rome.¹⁷⁴

De ce fait, son *Coriolan* se limite lui aussi à deux lieux ennemis, le camp et la ville¹⁷⁵, alors que celui de Chapoton, sans doute antérieur¹⁷⁶, multiplie les lieux et les déplacements, comme l'explique Lancaster qui cite les indications scéniques les plus intéressantes de cette deuxième version¹⁷⁷. Cependant, même chez Chevreau, ce « premier pas » vers l'unité de lieu ne garantit pas le respect des autres règles, les bienséances étant encore quelque peu malmenées¹⁷⁸.

Par ces exemples, on peut voir que les auteurs se situent, à cette époque, dans une situation intermédiaire par rapport aux contraintes de l'unité de lieu : d'un côté, on constate

¹⁷³ Coriolan est ce jeune patricien, qui avait, dans un premier temps, sauvé Rome en repoussant les Volsques et en prenant leur capitale Corioles, (d'où son surnom) en 493 av. J. C. Mais, l'année suivante, la famine menace Rome et la plèbe réclame une distribution gratuite de blé venu de Sicile. Coriolan, soutenu par les patriciens, en profite pour appeler le Sénat à se méfier de la plèbe et à supprimer le tribunat (institué deux ans auparavant après l'insurrection du Mont Sacré). Les tribuns condamnent Coriolan à l'exil, il se réfugie chez ses ennemis, les Volsques, et se met à leur service contre Rome. Devant les supplications de sa mère, Velumnie, et de son épouse, Verginie, il renoncera à attaquer sa patrie, mais les Volsques se vengeront en le tuant.

¹⁷⁴ *Coriolan*, par Monsieur Chevreau, Paris, Augustin Courbé, 1638, non paginé.

¹⁷⁵ Quelques scènes se déroulent à Rome, comme la scène 1 de l'acte I, où les sénateurs romains déplorent le bannissement de Coriolan ou la scène 2 de l'acte II où ces mêmes sénateurs sont informés de l'ambassade du tribun, Sicinie, auprès de Coriolan ; ou encore les scènes où Verginie et Velumnie se concertent (II, 2) et rapportent au Sénat le résultat de leur démarche (IV, 7). Mais c'est essentiellement dans le camp de Coriolan, devant Rome assiégée, que se déroule l'action (dès l'acte I, 2), c'est là qu'il rappelle à son ami Sancine la défaite des Volsques et c'est là aussi qu'il reçoit la visite de Sicinie, tribun de la plèbe venu lui demander d'épargner Rome. Sa mère et son épouse viendront également le supplier « dans son camp » (III, 1), il prononce « seul dans son camp » des stances sur le dilemme entre une patrie ingrate et les devoirs que lui imposent l'honneur et la Nature (III, 1). C'est là aussi, sans doute, qu'il est tué (V, 6), et là, enfin, que Verginie découvre son corps pour la dernière scène.

¹⁷⁶ Chapoton écrivit la pièce pour l'Hôtel de Bourgogne (Paris, T. Quinet, 1638) et Chevreau pour le Marais. Là aussi, on pourrait penser que la tradition scénographique de l'Hôtel de Bourgogne favorise pour Chapoton les changements de lieu.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, part. II, vol. I, p. 162 : « Icy la toile se tire et Coriolan paroist dans sa chambre appuyé sur sa table (I, 1) ; Icy le voile se tire, et la chambre de Coriolan paroist tapissée de noir (II, 1) ; Icy la chambre d'Amphidie paroist, dans laquelle sont sur la table les Dieux Pénates, et les Lares, et Coriolan assis (III, 1) ; Icy le Capitole s'ouvre (IV, 1) ; Icy une tente paroist, et Coriolan est assis au milieu de ses Capitaines (IV, 3) ; le Sénat des Volsques paroist en perspective et Amphi[di]e dans son Throsne (V, 6) ».

¹⁷⁸ En effet, Coriolan meurt sur scène, frappé par un lieutenant des Volsques. Le texte est explicite (« Enfonçons-lui d'abord nos poignards dans le sein. »), et des indications scéniques sont données : « Coriolan en tombant : Ô Dieux ! Je suis blessé, je tombe, je suis mort ! *Ils se jettent sur Coriolan...* » (éd. cit., V, 6, p. 92).

leurs efforts pour limiter les lieux, à l'encontre parfois de la vérité historique, d'un autre côté, les déplacements restent nombreux, peut-être parce que la représentation reste dépendante du décor compartimenté (qu'imposait par exemple la scène de l'Hôtel de Bourgogne) et d'une action trop distendue, héritage de la tragédie irrégulière, où les changements de lieu étaient la règle¹⁷⁹. Une étape supplémentaire sera franchie quand le lieu se limitera à un seul camp, quand les dramaturges se conformeront strictement aux contraintes poétiques et dramaturgiques de la régularité classique, née d'un idéal esthétique, nous l'avons compris, mais née aussi des raisons techniques dues à la récente salle du Marais, qui impose par sa configuration un nouveau système décoratif.

III-1-3- Troisième étape : un seul camp, vers l'instauration progressive du lieu unique

- **Mairet précurseur**

Là encore, Mairet fait figure de précurseur. Dans *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*¹⁸⁰, il s'attache à représenter l'action dans un lieu unique, un lieu encore assez vaste, en l'occurrence le palais d'Antoine et de Cléopâtre et le mausolée où Cléopâtre meurt, mais qui a la particularité d'appartenir à un seul camp. Il est vrai qu'il aurait été difficile de choisir le champ de bataille comme lieu de l'action, puisque le combat qui oppose à Actium les partisans d'Antoine et ceux d'Octave se déroula à la fois sur mer et sur terre¹⁸¹. En revanche, utiliser les deux camps et passer du palais d'Antoine et de Cléopâtre au camp d'Octave arrivé en Egypte aurait été le fonctionnement attendu en cette année 1635. En choisissant de cantonner l'action dramatique dans un seul camp, Mairet est novateur. Il suffit de comparer sa pièce à *La Cléopâtre* de Benserade¹⁸². Dans celle-ci, le nombre de « chambres » et de déplacements de l'une à l'autre reste important¹⁸³, alors que

¹⁷⁹ C'est, en effet, l'avis de Rigal, pour qui la décoration multiple implique l'éparpillement de l'action : « Hardy attribuait une grande importance aux changements de lieu [...]. C'est par eux, en effet, c'est par cette conséquence nécessaire de la décoration multiple, que s'expliquent et se justifient toutes les bizarreries reprochées à cet auteur comme à ses émules [...]. Hardy avait d'autres goûts que les auteurs de mystères, et il l'a montré en composant quelques tragédies qui sont déjà dans le système classique [...], mais, malgré tout, il fallait tirer parti de la décoration multiple et, pour cela, éparpiller l'action, multiplier les faits », *op. cit.*, p. 271 et 279.

¹⁸⁰ Paris, A. de Sommaville, 1637.

¹⁸¹ Ce qui est rappelé dans la pièce par le grand prêtre Aristée, qui explique à Cléopâtre la stratégie d'Antoine : « Que la terre et la mer attaquaient ensemble » (III, 3, p. 41).

¹⁸² Paris, A. de Sommaville, 1636. Bien qu'elle soit publiée antérieurement à celle de Mairet, il semble que la représentation de la pièce de Benserade soit postérieure (voir Lancaster, éd. cit., part. II, vol. 1, p. 40), mais de très peu, les deux pièces ayant été composées à peu près en même temps pour les deux troupes rivales, Mairet pour le Marais et Benserade pour l'Hôtel de Bourgogne.

¹⁸³ La scène se situe à Alexandrie, et l'on passe du palais d'Antoine, à l'acte I, où Antoine reconnaît sa défaite, au camp d'Octave (acte II, scène 1), puis, dans le même acte II, à nouveau dans le palais d'Antoine et de Cléopâtre. Dans l'acte III, scène 1, Antoine est « dans une chambre et ses armes sur la table » (p. 18).

se dégage de la pièce de Mairet une certaine unité. Par quels moyens ? Le vainqueur, Octave, n'apparaissant que tardivement, l'action peut être concentrée dans le palais d'Antoine pendant les trois premiers actes. En effet, dans ceux-ci, les personnages présents sur scène n'appartiennent qu'à l'entourage d'Antoine¹⁸⁴, il est donc vraisemblable qu'ils n'aient pas à quitter le palais. C'est seulement à l'acte IV, scène 1 que l'arrivée d'Octave est annoncée par le lieutenant d'Antoine, Lépide :

Tenez pour assuré que la ville est perdue,
Que les Alexandrins l'ont eux-mêmes rendue,
Et qu'Octave en personne allait s'en emparer,
Lorsque je suis venu pour vous en assurer¹⁸⁵.

Mais ce n'est finalement qu'à la scène 5 qu'Octave fait son apparition. Il retrouve sa sœur Octavie, ancienne épouse d'Antoine, venue à Alexandrie pour tenter de sauver celui qu'elle aime toujours. Comme nous avons vu Octavie face à Antoine dans la scène 3 de l'acte II¹⁸⁶, il est tout à fait possible qu'elle soit restée dans le palais d'Antoine. Octave, d'ailleurs, insiste, dans la scène suivante, sur ce lieu où il vient d'arriver et où il apprend la mort d'Antoine et s'inquiète du sort de Cléopâtre (nous soulignons) :

J'avais toujours bien dit que ce cœur indompté,
M'ôterait le moyen d'exercer ma bonté ;
Mais que fait Cléopâtre, où s'est-elle sauvée,
Que *par tout ce Palais* on ne l'a point trouvée ?¹⁸⁷

L'acte V oblige, en conformité avec la vérité historique, à se déplacer dans le mausolée¹⁸⁸ où Antoine puis Cléopâtre se donnent la mort. Les soldats d'Octave, puis Octave lui-même s'y rendront¹⁸⁹, afin d'éviter là encore le plus possible de déplacements¹⁹⁰. Mairet a donc

C'est là qu'il se suicide. A l'acte IV, Octave reçoit avec sa suite « les clefs de la ville des députés à genoux, devant son tribunal » (p. 29) : on a donc encore changé de lieu. Dans le même acte, scène 5, Cléopâtre est seule « dans une chambre tendue de deuil » (p. 35). Enfin, l'acte V fera alterner la chambre de Cléopâtre où elle prépare son suicide avec ses suivantes et la pièce où Octave et ses lieutenants se tiennent jusqu'à ce qu'ils se retrouvent tous dans la chambre de Cléopâtre pour la scène finale, « César entrant dans la chambre et voyant Cléopâtre morte » (V, 8, p. 51). La configuration de la pièce est donc du même type que celles des exemples précédents avec deux camps séparés et de nombreux déplacements.

¹⁸⁴ Acte I : Antoine, Lucile et ses capitaines, Antoine et Lucile, Cléopâtre et ses suivantes, Antoine, Lucile et Aristée (le grand prêtre) ; acte II : Antoine et Lucile, Antoine seul, Antoine, Lucile et Octavie ; acte III : Aristée et une confidente de Cléopâtre, Cléopâtre et ses confidentes, Cléopâtre, ses confidentes et Aristée, Antoine et Cléopâtre.

¹⁸⁵ Éd. cit. p. 51.

¹⁸⁶ On a appris dans l'acte II, scène 3, par Lucile, comment Octavie était parvenue jusqu'à Alexandrie, après un voyage de douze jours et en rejoignant avec son vaisseau la flotte d'Antoine.

¹⁸⁷ *Ibid.*, IV, 6, p. 68.

¹⁸⁸ Une indication scénique précise « Icy le Mausolée paroît », éd. cit., p. 70.

¹⁸⁹ Cette arrivée est annoncée soit par indication scénique : « Elle voit entrer Procule avec ses soldats » (V, 2, p. 73), soit par le texte (« Madame, un bruit confus de personnes et d'armes / Témoigne que César vient essuyer vos larmes », V, 3, p. 75).

¹⁹⁰ Il faut néanmoins supposer dans les deux dernières scènes (V, 7 et 8) un lieu différent de la chambre où Cléopâtre se donne la mort, puisque Octave est en discussion avec Mécène quand Proculée vient lui apprendre la mort de Cléopâtre : « Ha Seigneur, Cléopâtre, avec son sacrifice / Nous a bien abusés d'un funeste artifice, / Vous m'aviez en partant expressément enjoint, / De sortir de sa chambre, et de n'y rentrer point, [...] Lors sans plus différer faisant rompre les portes, / J'ai trouvé Cléopâtre, et ses deux filles mortes », scène 8, p. 91.

habilement élaboré une stratégie dramaturgique qui lui permet de stabiliser l'action dans un même lieu : tout d'abord, en ne faisant intervenir que les personnages du même camp, celui d'Antoine, dans les quatre premiers actes, et en ne montrant le vainqueur, Octave, qu'une fois la victoire obtenue, c'est-à-dire une fois qu'il est arrivé dans le camp d'Antoine, d'autre part en évitant de donner des précisions sur les lieux à l'intérieur du palais d'Antoine. En effet, il ne serait pas impossible que toutes les actions jusqu'à l'acte V puissent se passer dans la même salle du palais. Par opposition, Benserade, moins soucieux du respect de l'unité de lieu (et dont la pièce est jouée, rappelons-le, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne), n'hésite pas entre l'acte I et l'acte II à faire deux passages d'un camp à l'autre, puis dans les actes suivants, à situer les actions, par des indications scéniques précises, dans diverses « chambres » du palais d'Antoine. Lancaster met en relief cette différence de respect de l'unité de lieu entre les deux auteurs¹⁹¹.

• Les successeurs

D'autres auteurs, en cette même période située entre 1635 et 1640, vont suivre Mairet et tenter de situer toute l'action guerrière en un seul camp, mais de manière encore incomplète et non sans quelques problèmes de mise en scène et de décor. Les auteurs qui écrivaient avant 1640 ont cherché à maintenir l'action dans un seul camp, tout en s'autorisant encore quelques dérogations à l'unité de lieu, comme Tristan dans *Panthée*¹⁹². Cette pièce, jouée à la saison 1637-1638 et imprimée en 1639, n'indique aucun lieu précis, même si l'action semble se passer dans le camp de Cyrus ou dans ses environs. L'argument qui précède chaque acte nous permet aisément de le vérifier¹⁹³. Néanmoins, il faut imaginer, à l'acte II, un espace à l'extérieur¹⁹⁴. Rien n'indiquant que ce lieu soit très éloigné du camp, on peut considérer que l'unité de lieu est pratiquement préservée, même si ce n'est encore qu'imparfaitement. Même chose dans *La Troade* de Sallebray, tragédie

¹⁹¹ *Op. cit.*, p. 43 : « Both plays observe the rule of twenty-four hours, but Mairet's may easily be confined to the limits of the palace and mausoleum, while Benserade's includes localities outside the walls of the city as well as within them », les deux pièces respectent la règle des vingt-quatre heures, mais celle de Mairet peut facilement être confinée dans les limites du palais et du mausolée, alors que celle de Benserade comprend des lieux à l'extérieur des murs de la ville aussi bien qu'à l'intérieur. Nous traduisons.

¹⁹² Tristan l'Hermite, *Panthée* [Paris, A. Courbé, 1639], dans *Œuvres complètes*, tome IV, « Les Tragédies », éd. R. Guichemerre, Paris, Champion, 2001.

¹⁹³ A l'acte I, « Panthée vient trouver Cyrus dans sa tente pour le remercier du bon traitement qu'elle en reçoit ». C'est dans ce premier acte que la défaite d'Abradate, roi d'Arménie et mari de Panthée, est évoquée. On ne quittera ensuite guère le camp, puisque Abradate, conquis par la bonté de Cyrus, se met à son service (acte IV). Sa mort ensuite, au combat, sera rapportée par un récit dans l'acte V, sans que l'on ait besoin de changer de lieu.

¹⁹⁴ Au début de l'acte II, Araspe, favori de Cyrus et amoureux de Panthée, « s'entretient dans une solitude, et, voyant venir Panthée à la promenade, fait semblant d'écrire sur des tablettes ».

jouée en 1639¹⁹⁵, qui évoque, comme son nom l'indique, la Guerre de Troie. La scène est à Troie, comme dans *La Mort d'Achille* de Benserade¹⁹⁶, mais chez Sallebray, elle se situe très exactement « devant la ville de Troie qui achève de brûler ». Autrement dit, la pièce commence après la bataille, donc après la défaite de Troie. Grâce à ce choix, l'auteur peut maintenir l'action « d'un seul côté », c'est-à-dire dans le camp grec, après la mort ou la capture des vaincus. Il n'est plus question, comme dans *La Mort d'Achille*, de lieux distants et de nombreux déplacements, mais le lieu, s'il est unifié, n'est pas encore unique, les acteurs se déplacent beaucoup, en particulier d'une tente à l'autre à l'intérieur du camp¹⁹⁷. La régularité classique, bien que se mettant matériellement en place, n'a pas encore porté l'expression d'un huis-clos à son paroxysme tragique, quand une conscience est enfermée dans un lieu confiné, symbolique de l'étouffement qui la contraint.

• Décors et mises en scène particuliers

Certaines pièces, dans cette volonté de satisfaire aux contraintes de l'unité de lieu, présentent un intérêt particulier par leur décor ou leur mise en scène. Prenons *L'Amour tyrannique* de Scudéry. La pièce aurait été écrite au temps de la « Querelle du *Cid* » pour donner, entre autres, à son présomptueux auteur une leçon de bienséance¹⁹⁸. Mais elle nous intéresse surtout ici pour les conséquences scénographiques du respect de l'unité de lieu. L'action se passe « devant la ville d'Amasis, capitale de la Cappadoce, en l'Asie

¹⁹⁵ Paris, Toussaint Quinet, 1640.

¹⁹⁶ Pièce un peu antérieure (jouée en 1635) et dont nous avons parlé plus haut (p. 49, n. 166). Nous avons vu qu'on disposait, dans *La Mort d'Achille*, non seulement de deux lieux opposés, les deux camps, mais aussi d'un troisième lieu, forcément assez éloigné des camps, le temple, et que l'on passait fréquemment d'un lieu à l'autre.

¹⁹⁷ La pièce s'ouvre sur le triomphe des princes grecs (Agamemnon, Ulysse, Ménélas, Idoménée, Pyrrhus) devant ce qui reste de Troie. Le frontispice (voir annexe) montre une ville en ruine, des colonnes, des marches d'escalier, des flammes et quelques tentes symbolisant le camp grec, un lieu unifié donc. Mais à l'analyse de la pièce, on se rend compte que l'unité de lieu n'est pas encore totalement respectée, puisque nous passons de la tente d'Agamemnon (I, 1) à celle d'Hécube (I, 3) ou encore au tombeau d'Hector, comme le signale l'indication scénique : « Ici on tire une toile et le tombeau paraît dans un temple. » (II, 3, p.34). A la fin de la pièce, on retrouve la tente d'Hécube : celle-ci y attire, pour se venger de lui, le traître, Polymestor, responsable de la mort de son dernier fils, Polydor (V, 2 et V, 3). On comprend que ces scènes se déroulent près de la tente d'Hécube grâce au texte. En effet celle-ci invite Polymestor à y entrer pour récupérer les trésors qu'elle lui a fait miroiter : « Mais prenez en passant ceux qui sont dans ma tente. » (p. 100). Les dernières scènes (5, 6, 7 et 8) ont lieu à nouveau dans la tente d'Agamemnon où Polymestor blessé cherche refuge et est retrouvé par Andromaque et Hécube.

¹⁹⁸ [Paris, Augustin Courbé, 1639], dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Schérer et Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, tome II. Ormène, la fille du roi de Cappadoce, Orosmane, est aux prises avec un dilemme comparable à celui de Chimène. Son époux, Tiridate, est tombé amoureux de sa belle-sœur, Polixène. Repoussé et furieux, il entreprend, sous un prétexte fallacieux, de faire la guerre à Orosmane et à son fils Tigrane, l'époux de Polixène. Ormène réussit l'exploit de rester fidèle à la fois à son père et à son mari, parvenant finalement par sa vertu exemplaire à les réconcilier. Cette attitude édifiante est, bien sûr, à opposer à celle de Chimène, « fille dénaturée », selon Scudéry, puisqu'elle ose « plaindre la perte de son Amant lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père » (*Observations sur le Cid*, reproduit en grande partie dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, p. 787)

Mineure » (donc en un lieu unique), et plus précisément dans le camp de Tiridate, qui assiège la ville, après avoir fait prisonnier son beau-père, Orosmane¹⁹⁹. Cette revendication de lieu unique pose quelques problèmes de mise en scène. Ainsi, dans la scène 4 de l'acte I, on assiste à un dialogue entre Polixène et son mari Tigrane qui se trouvent à l'intérieur de la ville assiégée, mais sont vus et entendus depuis le camp de Tiridate, car, comme le précise une indication scénique, « ils sont sur un bastion » : cette situation est, malgré tout, peu vraisemblable. Dans la scène suivante, Phraarte, lieutenant général de Tiridate, conduit Orosmane, au pied des remparts, sous le bastion donc, et toujours dans le camp de Tiridate, pour qu'il persuade les assiégés de se rendre. Un dialogue s'engage entre les assiégeants, en bas des remparts, et les assiégés, du haut de leur bastion, dialogue qui se termine par une ébauche de combat, d'abord verbal :

Phraarte : (il regarde derrière le théâtre) : Courage, mes amis, avancez, avancez.

Un garde : La première phalange est au bord des fossés.

Phraarte : A l'assaut !

Tigrane : A la mort !

Orosmane : Meurs en fils d'Orosmane

Comme je vais mourir en père de Tigrane.

Le frontispice de l'édition de 1639²⁰⁰ montre comment le décor a été conçu, le bastion devant être peu ou prou une construction « en dur », suffisamment solide pour que les assiégés s'y tiennent, les remparts de la ville apparaissent dans le prolongement du bastion, ils sont vraisemblablement peints sur une toile. Au pied du bastion se trouvent Tiridate et ses soldats devant des tentes qui représentent le camp. Cette mise en scène, bien que qualifiée d'« archaïque » et de « naïvement raffinée » par Jacques Truchet dans sa notice de l'édition de « La Pléiade »²⁰¹, nous intéresse par cette tentative de concentrer le lieu, malgré les difficultés de représentation, dans un décor particulier, qui vise à apporter aux spectateurs le plaisir de l'illusion théâtrale. Pour les mêmes raisons, quelques autres pièces ont retenu notre attention. *Saül* de Du Ryer²⁰² se situe sur les lieux de la bataille qui opposa les Philistins aux Hébreux, *aux environs du mont Gelboé en Judé*, mais uniquement dans le camp de Saül²⁰³. Il faut cependant imaginer un décor élaboré, car, à l'acte III, Saül,

¹⁹⁹ En fait, d'après le texte, il faut considérer deux lieux, le camp de Tiridate et la ville assiégée, mais Sarasin, dans le *Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour Tyrannique*, publié en tête de l'œuvre en 1639, fait l'éloge de la pièce de son ami Scudéry, en démontrant qu'elle est parfaitement conforme aux exigences des règles dont celle de l'unité de lieu : « Et pour ce grand nombre d'aventures qui s'y représentent, il ne faut point de lieu que celui de la pointe d'un bastion de la ville d'Amasie et les pavillons de Tiridate qui en sont si proches qu'Ormène dit : "Et Tiridate alors, favorisé de Mars, / Plante ses pavillons au pied de ces remparts " », dans *Œuvres de Monsieur Sarasin*, Paris, A. Courbé, 1656, p. 258.

²⁰⁰ Reproduit dans le *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 369. Voir annexe.

²⁰¹ *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., p. 1405.

²⁰² Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1642.

²⁰³ De là Saül peut écouter les rapports que lui feront tour à tour Abner, son général, sur la révolte du peuple de Jérusalem contre lui (I, 2), Phalti, un de ses officiers sur l'avancée de l'armée philistine (I, 4), ou Jonathas,

voulant consulter la Pythonisse (qui fera apparaître l'ombre de Samuel), est conduit par son général, Phalti, « dans un bois près de cette vallée ». Le décor est inscrit dans le texte :

Que votre Majesté se rende en cette roche.
Ce grand gouffre où la nuit règne éternellement,
Est le lieu destiné pour cet enchantement.²⁰⁴

Là encore, on peut apprécier l'effort de l'auteur qui réussit à concilier, dans une pièce dont le sujet est la défaite, le respect de l'unité de lieu et une atmosphère fantastique, propice à l'élaboration d'un décor insolite²⁰⁵, comme si les dramaturges désiraient échapper à cette tradition récente qui consiste à user des convenances du « lieu à tout faire » : le camp. Quand le lieu est chargé de symboles, c'est par le texte et par de rares didascalies que le dramaturge désire laisser filtrer poésie ou atmosphère tragique. Ainsi, la mer, avec toute la dimension métaphorique qu'elle comporte, est un lieu de combat que quelques pièces, souvent à sujet oriental, choisiront. La côte joue alors le rôle d'espace unifié où différents protagonistes peuvent se retrouver. La tragi-comédie de Desfontaines, *Eurimédon ou L'illustre pirate*²⁰⁶, présente un combat et une défaite par la mer. Les didascalies et le texte offrent des possibilités de décor maritime original²⁰⁷. Une autre tragi-comédie, *Oroondate ou les amants discrets*, de Guérin de Bouscal²⁰⁸, possède les mêmes pouvoirs évocateurs. Le lieu n'est pas indiqué, comme nous l'avons vu plus haut²⁰⁹, mais la défaite se déroule sur la mer, et le texte suggère la recherche d'un décor artistiquement travaillé²¹⁰.

son fils, qui a apaisé le peuple de Jérusalem (II, 3). C'est là qu'après la bataille, Abner et Phalti se retrouveront, cherchant les corps du roi et de ses fils : « Phalti montre deux enfants du Roi [...] Les trouvant presque morts au milieu du carnage, / Je les ai fait porter en ces paisibles lieux, / Où la main de la mort leur a fermé les yeux » (V, 2). Enfin, c'est là que Jonathas, mourant, se traînera (V, 3) et enfin que Saül se suicidera (V, 4).

²⁰⁴ Acte III, scène 3, éd. cit., p. 53.

²⁰⁵ « C'est la pièce la plus shakespearienne de du Ryer », remarque André Blanc dans la présentation d'*Esther* et de *Thémistocle*, éd. cit., p. 37.

²⁰⁶ Paris, A. de Sommaville, 1637.

²⁰⁷ « La scène est en l'île de Lesbos ». Tygrane, prince d'Arménie, s'est enfui pendant le combat naval où Pasithée, princesse de la Troade, a failli perdre son honneur et sa vie. Heureusement, Eurimédon, dont on ignore encore l'identité (il a été recueilli par des pirates, mais est, en réalité, le frère du roi de Thessalie), l'a sauvée. La scène 1 de l'acte I le montre « sortant d'un navire et mettant Pasiphée au port ». Nous sommes donc sur la côte, au bord de la mer. Dans la scène 2, tous deux rencontrent sur le rivage le roi de la Troade accompagné de son écuyer, qui le remerciera pour cet exploit. Eurimédon raconte alors comment il a vaincu les pirates : « Enfin de ces brigands la défaite est entière, / La mer fut leur refuge, elle est leur cimetière, / Et l'onde a tellement prévenu mes efforts / Qu'ils ont été plutôt ensevelis que morts ». Quant à Tygrane, poursuivi par le remords, il médite seul face à la mer (I, 3) et souhaite que celle-ci le punisse de sa lâcheté : « Vaste mer qui retiens mon âme et mes délices / Ouvre au moins à mon corps tes affreux précipices ».

²⁰⁸ Paris, A. de Sommaville, A. Courbé, T. Quinet, N. de Sercy, 1645 (la pièce fut jouée en 1643).

²⁰⁹ Voir p. 43, note 145.

²¹⁰ Le prince Ménandre menace les côtes du Maroc où règne Oroondate, car celui-ci aidé de son frère Bajazet a pris l'engagement de protéger Alciane, princesse des îles Fortunées, que Ménandre veut épouser de force. Un soldat vient annoncer l'attaque imminente de Ménandre (I, 5) : « Accourez, l'on a vu du rivage / La flotte de Ménandre assez près de la plage / Qui vient faire descente et porter sur le bord, / A ce qu'on peut juger, et la guerre et la mort, / Tout tremble à son aspect, même on craint dans la ville, / Qu'il sera secouru d'une émeute civile. » La défaite et la mort de Ménandre, vaincu par Bajazet, ont lieu sur la mer. Elles sont commentées par Oroondate à son confident, Thiamis (II, 1) : « Notre sort a vaincu le destin de Ménandre, /

Mais, incontestablement, la pièce qui frappera le plus les esprits par son décor maritime est aussi celle qui va constituer un tournant dans l'évolution de la scénographie. *Mirame*, tragi-comédie de Desmarest de Saint-Sorlin, si appréciée de Richelieu²¹¹ et dont la création marqua l'« ouverture du théâtre de la grande salle du Palais-Cardinal »²¹² en 1641, est restée inoubliable par son décor somptueux : « la scène est dans le jardin du Palais Royal d'Héraclée, regardant sur la mer ». Arimant, favori du roi de Colchos, menace la Bithynie avec ses vaisseaux. Il vient délivrer Arbas, lieutenant du roi de Galatie, l'allié d'Arimant, fait prisonnier à l'issue d'une bataille antérieure²¹³. Protégé du Cardinal, Desmarests respecte scrupuleusement les règles que les *Sentiments de l'Académie sur le Cid* viennent de rappeler²¹⁴ et préserve l'unité de lieu : c'est par un récit que la défaite de la Bithynie est annoncée (III, 1), puis celle d'Arimant (III, 2), toute l'action se déroulant dans le même jardin, face à la mer. La pièce est surtout remarquable par l'utilisation de nouvelles techniques de décoration, qui prouvent que l'évolution vers l'unité de lieu alliée au goût du spectaculaire a suscité des recherches innovantes. On retiendra ce système d'éclairage grâce auquel le décor « changeait subtilement au fil des heures, s'écoulant de la tombée de la nuit au crépuscule »²¹⁵. Ces jeux de lumière et la richesse du décor constituent une préfiguration des techniques utilisées dans les pièces à machines des années 1645-1650. Lancaster cite *La Gazette* de Renaudot, enthousiaste devant cet art de la scénographie, importé d'Italie²¹⁶, nouveau en France et qui éblouit les spectateurs :

de forts délicieux jardins, ornés de grottes, de statues, de fontaines et de grands parterres en terrasses sur la mer, avec des agitations, qui semblaient naturelles aux vagues de ce vaste élément, et deux grandes flottes, dont l'une paraissait éloignée

Ce prince ambitieux n'est plus qu'un peu de cendre : / Ces vaisseaux qu'on a vu s'approcher de nos bords, / Conduits par Bajazet nous portent ces trésors, / Et sa flotte captive abordant cette terre, / Contre ses premiers vœux en éloigne la guerre ».

²¹¹ « On prétend que le Cardinal travailla beaucoup à *Mirame*, Tragédie assez médiocre, et qui emprunte son nom d'une Princesse assez mal morigénée. *Il témoigna*, dit M. Pelisson, *des tendresses de père pour cette Pièce, dont la représentation lui coûta deux ou trois cent mille écus, et pour laquelle il fit bâtir une grande Salle de son Palais qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles.* » Fontenelle, *Vie de Corneille*, dans *Œuvres de M. de Fontenelle*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1754, p. 67.

²¹² La pièce porte ce sous-titre dans l'édition originale, Paris, Henry le Gras, 1641.

²¹³ En réalité, Arimant est amoureux de Mirame, princesse de Bithynie, qui, bien qu'affirmant ne plus pouvoir aimer depuis la mort de son fiancé, le prince Telame, est, elle aussi, amoureuse d'Arimant.

²¹⁴ Fontenelle insiste sur la jalousie de Richelieu par rapport au *Cid* qui motiverait (en partie) la création de *Mirame*. Voir p. 307, note 1029.

²¹⁵ *Mémoire de Mahelot*, éd. cit., p. 186.

²¹⁶ Les cinq illustrations (voir annexe sur les frontispices) qui apparaissent dans l'édition originale de *Mirame* correspondent à un moment précis de chaque acte. Catherine Guillot et Colette Schérer dans leur édition de *Mirame* aux Presses universitaires de Rennes, 2010, soulignent le rôle des artistes italiens. S'appuyant sur une étude de Anne Le Pas de Sécheval (« Le Cardinal de Richelieu, le théâtre et les décorateurs italiens : nouveaux documents sur *Mirame* et le ballet de *La Prospérité des Armes de France* (1641) », *Dix-septième siècle*, janvier-mars 1995, n° 186, p. 135-145), elles écrivent : « les illustrations reproduisent vraisemblablement le décor réalisé par l'italien Gian Maria Marini dit « Jean Marie », ancien élève du Bernin, que Mazarin – à l'intention de Richelieu – avait fait venir d'Italie à cette occasion, accompagné de peintres et autres techniciens de la scène : notamment le peintre et paysagiste flamand Manciola, le stucateur Matteo Sassi et deux menuisiers », Introduction, p. 25.

de deux lieues, qui passèrent toutes deux à la vue des spectateurs. La nuit sembla arriver ensuite par l'obscurcissement imperceptible tant du jardin que de la mer et du ciel qui se trouva éclairé de la lune²¹⁷.

Il est donc une manière d'évoquer autrement la défaite que par la représentation d'une ville assiégée, d'un champ de bataille ou d'un camp d'assaillants. La mer offre un espace fictionnel ouvert, au fort pouvoir évocateur et le rivage une alternative intéressante au traditionnel camp, tout en gardant les mêmes avantages : un espace à la fois large et unifié, où le décor peut laisser libre cours à une véritable recherche artistique, même s'il faut reconnaître ce fort paradoxe à l'espace maritime d'être à la fois un lieu unique et un lieu ouvert, un lieu unifié et sans clôture. Avec *Mirame*, Richelieu inaugure une nouvelle forme théâtrale que Louis XIV saura apprécier, où tous les arts (peinture, architecture, machinerie) sont réunis afin de servir le poème dramatique et de multiplier les plaisirs du spectateur. Une dramaturgie de l'enchantement se met en place, qui fera le succès à la fin du siècle de la tragédie à machines et de l'opéra²¹⁸.

• Unité de lieu ?

Enfin, après bien des tâtonnements, dans les années 1645, l'habitude du lieu unique s'impose au dramaturge quand il s'agit d'évoquer la guerre et la défaite. Plus de déplacements d'un camp à l'autre, les acteurs restent cantonnés dans un seul et même camp ; et dans celui-ci, un seul lieu, un seul décor est requis pour toutes les actions. La première pièce de notre corpus respectant ces principes est *Scévole* de Du Ryer²¹⁹. Ce lieu unique est « le camp de Porsenne devant Rome »²²⁰. Le frontispice de l'édition originale nous montre ce qui ressemble à une vaste tente et au fond, une scène de bataille avec une ville et des soldats en armes, ce que confirme le *Mémoire de Mahelot*²²¹. L'analyse de la pièce²²² révèle ce respect scrupuleux du lieu unique, saisi dans l'acception la plus étroite et la plus stylisée. *Porus* et *Aristodème*, pièces de l'abbé Boyer presque contemporaines

²¹⁷ *Op. cit.*, part II, vol. 2, p. 376.

²¹⁸ Voir *infra*, troisième partie, p. 349 (« La belle invention des machines »).

²¹⁹ Paris, Antoine de Sommaville, 1647, représentation en 1644, par L'Illustre Théâtre.

²²⁰ Indication scénique initiale.

²²¹ « Théâtre est une des tentes et pavillons de guerre », éd. cit, p. 331. Voir frontispice en annexe.

²²² Rappelons le sujet : Porsenne, roi d'Etrurie, est venu en aide à Tarquin, roi étrusque de Rome, qui a été « chassé de (ses) États » (I, 1, p. 2). Après avoir reconnu sa défaite, Tarquin veut mener une lutte sans merci contre son propre peuple et convainc Porsenne de faire le siège de Rome. Or, nous ne bougerons pas du camp de Porsenne, puisque Scévole, héros romain, s'y introduit insidieusement pour tenter d'assassiner Porsenne. L'arrestation de Scévole (acte IV), le récit de son supplice et le revirement de Porsenne, qui, devant la vertu de Scévole, prend parti pour Rome (acte V), tous ces faits se dérouleront dans le camp des assiégeants.

(publiées en 1648 et 1649, jouées sans doute en 1646²²³) et inspirées toutes deux de l'Antiquité grecque, se passent toutes deux dans un seul camp : « dans le camp d'Alexandre sur les bords du fleuve Hydaspe », pour la première ; « sur le mont Ithomé, devant le temple de Jupiter », pour la seconde. Dans les deux cas, pour rester dans le même camp pendant toute la pièce, le moyen utilisé est le même que dans *Scévole* : un personnage venu de l'autre camp réussit à entrer et à agir dans le camp ennemi, ce qui permet d'avoir des informations venues des deux partis tout en respectant les contraintes formelles. Comme Scévole, Porus pénètre par ruse dans le camp d'Alexandre (il se fait passer pour le « suivant » de l'ambassadeur), et toute l'action s'y maintient²²⁴. La double identité est aussi le moyen utilisé dans *Aristodème* pour que le spectateur dispose des informations venues des deux camps sans trahir l'unité de lieu. Le mont Ithomé est le lieu où Euphaes, roi de Messénie et ses troupes se sont réfugiés, après une première défaite contre Sparte. Il était consacré à Zeus et comportait à son sommet un autel, devenu temple dans la pièce de Boyer. L'oracle, Tisis, annonce aux Messéniens qu'ils doivent sacrifier une jeune fille, parmi les « vierges d'Egypte », s'ils veulent obtenir la victoire : on hésite entre Argie, fille d'Aristodème, prince messénien et Mérope, sœur d'un autre prince messénien, Alcidamas, par ailleurs amoureux d'Argie. La bataille aura lieu et malgré le sacrifice d'Argie par son père, les Messéniens seront vaincus. L'unité de lieu est maintenue jusqu'au bout et on ne changera jamais de camp, tout en ayant une connaissance complète de ce qui se passe dans les deux camps, grâce à la double identité d'un personnage : Cresphonte (ou Epebole), fils du roi de Sparte. Celui-ci a changé de nom et de camp, par amour pour Argie. Pendant qu'il se cachait à la cour messénienne, on le croyait mort dans son propre camp. Grâce à cette double appartenance, il pourra raconter le combat final entre Sparte et Messène, la défaite des Messéniens et son intervention pour tenter de sauver le roi Euphaes (V, 1). L'action peut donc se passer intégralement sur le mont Ithomé et devant le temple, sans choquer la vraisemblance.

Ainsi, la concentration du lieu implique la recherche de nouvelles intrigues, qui passent par la duplicité d'un personnage s'introduisant par ruse dans le camp ennemi et dissimulant sa véritable identité. Cette double situation ou personnalité apparaît comme un

²²³ Paris, Toussaint Quinet, 1648 et 1649.

²²⁴ Porus, roi des Indes, a été une première fois vaincu par Alexandre ; sa femme, Argire et ses deux filles sont devenues les prisonnières du roi de Macédoine. Déguisé, Porus s'introduit dans le camp ennemi pour y surprendre sa femme qu'il soupçonne d'infidélité. Il veut tuer Alexandre, mais un traître prévient ce dernier, qui manifeste alors une clémence extraordinaire : non seulement il fait grâce à Porus, mais il libère sa femme et ses filles. De plus, il lui rend sa couronne, y ajoute les états voisins conquis récemment par les Grecs et le renvoie dans son camp punir le traître. Porus, par dignité, n'accepte que sa propre liberté et souhaite qu'un vrai combat les départage, lui et Alexandre, afin de mériter l'estime de son adversaire. Ainsi, Argire et ses filles demeurent dans le camp d'Alexandre et le lieu ne change pas. La punition du traître comme le dernier combat entre Porus et Alexandre et la défaite finale de Porus leur seront rapportés par des récits.

excellent moyen de donner une vision des deux camps opposés dans un espace unique. C'est peut-être une des raisons qui expliquent pourquoi nous assisterons à un changement thématique dans les années 1640-1645 et nous glisserons peu à peu des conflits militaires aux conflits privés, complots ou rivalités familiales, souvent liées à des problèmes d'identité, qui deviendront les sujets de prédilection des pièces des années 1650-1660 ... non sans que la situation politique, la période de la Fronde, nous le verrons plus loin, n'influence également l'atmosphère tragique et ne favorise la recherche d'un huis-clos qui se replie dans le cadre intime et approprié du complot. Il semble donc que l'exigence de l'unité de lieu, liée autant à un idéal esthétique qu'aux changements de salles ou aux nouvelles techniques de décor, entraîne d'autres mutations que scénographiques.

III-2- Mutations dramaturgiques et thématiques

III-2-1- Le récit tragique : désagrément et commodité

Nous avons vu dans *Zénobie*, pièce représentative du tournant des années 1640, que le récit était le moyen utilisé par d'Aubignac pour rapporter la situation de guerre et les multiples combats, à tel point même qu'il conduisait à l'invraisemblance²²⁵. Le récit tragique est d'une manière générale la technique dramaturgique la plus courante et la plus simple pour respecter les règles tout en traitant le thème de la guerre et de la défaite : la plupart des pièces de notre corpus y ont recours. Encore faut-il que ce récit ne devienne pas une technique usée qui ne stimule plus l'intérêt du public. Les théoriciens, là encore, ont souligné les risques d'artifice et de lourdeur de la narration. Déjà, dans la préface de *Tyr et Sidon*, Ogier, en critiquant les unités, insistait sur leur conséquence : l'obligation « d'introduire à chaque bout de champ des Messagers [...], ces discoureurs ennuyeux, qui racontent les aventures d'autrui »²²⁶. Mais, d'Aubignac, devant le nécessaire respect de l'unité de lieu et de temps, recommande le récit. Dans la préface de *La Pucelle d'Orléans* (1640), il se justifie :

et comme [les plus signalés accidents de ce Poème] sont arrivés en divers temps et en divers lieux, sans que l'on puisse avancer les temps ni confondre les lieux, il faut que ses plus belles actions se fassent toujours par récits.²²⁷

²²⁵ Voir *supra*, p. 30, note 90.

²²⁶ Préface de *Tyr et Sidon*, éd. cit., non paginé.

²²⁷ Préface de *La Pucelle d'Orléans*, Paris, François Targa, 1642, non paginé.

Cependant, il précise plus tard, dans *La Pratique du Théâtre*, les inconvénients d'une utilisation maladroite du récit, ces narrations « toujours mauvaises pour peu qu'elles soient étendues ; parce qu'étant sans mouvement et sans ornement, elles sont froides et languissantes »²²⁸. C'est pour cette raison qu'il s'attaquera à la *Rodogune* de Corneille, lui reprochant le recours, au début de la pièce, à un type de récit trop lourd qui n'est, selon lui, ni « nécessaire » ni « vraisemblable »²²⁹. Ce récit, cependant, a, selon nous, une réelle utilité puisqu'il permet de décrire la guerre et la défaite du roi de Syrie, Nicanor, contre les Parthes. La situation qui en découle fonde toute la pièce²³⁰. Mais Corneille, très soucieux d'éviter les reproches depuis la « Querelle du *Cid* », et s'expliquant sans cesse dans ses avis « au lecteur » puis dans les « Examens » ou les *Discours*, lui répond. Dans l'« Examen » de *Rodogune*, il montre bien que le problème vient de ce que le sujet portant sur des guerres et des conflits politiques, il est difficile d'en faire part au spectateur de manière naturelle²³¹. Pourtant Corneille était depuis longtemps passé maître dans l'art du récit, parvenant, grâce à cette technique dramaturgique particulièrement expressive et productrice d'émotion, à pallier le manque de spectaculaire qu'imposait le respect des règles quand il s'agit d'évoquer la bataille et la défaite. Tout le monde garde en mémoire le récit du combat contre les Maures de Rodrigue (*Le Cid*, IV, 3) ou de celui des Horaces et des Curiaces (*Horace*, IV, 2), qui n'ont rien en commun avec ces narrations « ennuyeuses où le spectateur se dégoûte, se relâche et n'écoute plus », comme le craignait d'Aubignac²³². Les récits tragiques sont, au contraire, devenus les moments forts de la

²²⁸ *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., livre IV, ch. 3, p. 390.

²²⁹ « Aussi ne puis-je jamais conseiller d'user d'une méthode assez commune, mais que j'estime fort mauvaise, à savoir lorsqu'une personne sait une partie de l'histoire, et que le spectateur n'en sait encore rien du tout ; [...] À dire le vrai, cela me semble grossier [...]. Ce défaut est sensible dans la *Rodogune* », *ibid.* p. 393.

²³⁰ Dans l'acte I, scène 1, Laonice explique à son frère Timagène, absent depuis quelques années de Syrie, ce qui s'y est passé, après le soulèvement d'un certain Tryphon : « Sachez donc que Tryphon, après quatre batailles, / Ayant su nous réduire à ces seules murailles, / En forma tôt le siège ; et pour comble d'effroi, / Un faux bruit s'y coula touchant la mort du roi. / Le peuple épouvanté, qui déjà dans son âme / Ne suivait qu'à regret les ordres d'une femme, / Voulut forcer la reine à choisir un époux. / Que pouvait-elle faire et seule et contre tous ? / Croyant son mari mort, elle épousa son frère. / L'effet montra soudain ce conseil salutaire. / Le prince Antiochus, devenu nouveau roi, / Sembla de tous côtés traîner l'heur avec soi : / La victoire attachée au progrès de ses armes / Sur nos fiers ennemis rejeta nos alarmes ; / Et la mort de Tryphon dans un dernier combat, / Changeant tout notre sort, lui rendit tout l'état. / Quelque promesse alors qu'il eût faite à la mère / De remettre ses fils au trône de leur père, / Il témoigna si peu de la vouloir tenir, / Qu'elle n'osa jamais les faire revenir. / Ayant régné sept ans, son ardeur militaire / Ralluma cette guerre où succomba son frère : / Il attaqua le Parthe, et se crut assez fort / Pour en venger sur lui la prison et la mort. / Jusque dans ses états il lui porta la guerre ; / Il s'y fit partout craindre à l'égal du tonnerre ; / Il lui donna bataille, où mille beaux exploits... », *Rodogune* dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome II, v. 43-69, p. 206-207.

²³¹ « On a fait tant d'objections contre la narration de Laonice au premier acte, qu'il est malaisé de ne donner pas les mains à quelques-unes. [...] Ces défauts dans cette narration confirment ce que j'ai dit ailleurs, que lorsque la tragédie a son fondement sur des guerres entre deux États, ou sur d'autres affaires publiques, il est très malaisé d'introduire un acteur qui les ignore, et qui puisse recevoir le récit qui en doit instruire les spectateurs en parlant à lui » *ibid.*, p. 200-201.

²³² *Pratique du Théâtre*, éd. cit., p. 381.

tragédie, les morceaux de bravoure qui cristallisent les émotions, comme dans la célèbre tirade de Rodrigue :

Sous moi donc cette troupe s'avance,
Et porte sur le front une mâle assurance.
Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,
Les plus épouvantés reprenaient de courage !
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit
Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,
Et se tenant cachée, aide à mon stratagème ;
Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles ;
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Maures et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer ; tout leur paraît tranquille ;
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris ;
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ;
Ils paraissent armés, les Maures se confondent,
L'épouvante les prend à demi descendus ;
Avant que de combattre ils s'estiment perdus.
Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre ;
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang,
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.²³³

Oui, le récit peut être aussi un formidable moyen de rendre compte du combat et de le dramatiser. Il peut prendre une haute dimension épique, retrouvant le souffle des chansons de geste : hypotypose, jeux d'oppositions, de répétitions, zeugma, rien ne manque pour que le souffle épique soit conjugué à la puissance du trope. La représentation de la défaite par la magie du verbe se révèle aussi efficace que par le spectacle concret. Elle devient un véritable tableau. Parler à l'imagination fait partie désormais de la règle et de la poétique tragiques. Parler aux yeux est une habitude qui s'éteint. Les exemples d'hypotypose, cette

²³³ *Le Cid*, [Paris, F. Targa et A. Courbé, 1637], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, IV, 3, v. 1267-1302, p. 758-759.

« description animée, vive et frappante qui met, pour ainsi dire, les choses sous les yeux »²³⁴, ne manquent pas, en effet, dans nos pièces. Outre ceux de Corneille, on citera quelques cas remarquables, comme dans *L'Amour tyrannique* de Scudéry (1638), où Tigrane, le fils du roi assiégé dans sa ville d'Amasie, s'adresse à sa sœur Ormène :

Tournez, tournez les yeux vers la ville embrasée,
Cherchez ce grand palais, qui vous était si cher,
Le voyez-vous, Madame, ou plutôt ce bûcher.
Peignez-vous, dans l'esprit, des mères désolées,
Des enfants égorgés, des filles violées,
De la flamme, du sang, des temples profanés,
Des femmes sans honneur, des hommes enchaînés,
Des remparts démolis, et la richesse encore
Que le soldat emporte, ou que le feu dévore,
Du bruit, des pleurs, des cris, des charbons et du fer,
Un désordre effroyable, un tableau de l'enfer ;
Imprimez ces objets en votre fantaisie ;
Et puis figurez-vous que telle est Amasie.²³⁵

Ou, dans *La Troade* de Sallebray (1639), cette vision fantasmagorique qui hante Hécube :

Ici l'on voit des gens qu'une maison accable,
Là le mari, la femme et les enfants mêlés,
D'un côté tout sanglants, de l'autre tout brûlés,
Le soldat aveugle de fumée et de rage
Frappe tout, abat tout, fait à tout quelque outrage,
Et pareil au brasier qui seconde son bras,
Il n'épargne personne et met mon trône à bas.²³⁶

Il paraît difficile de ne pas rapprocher ces deux tableaux épiques où se mêlent hallucination et rétrospection et la célèbre scène 8 de l'acte III de l'*Andromaque* de Racine²³⁷.

On peut donc considérer le récit non comme une technique par défaut, un pis-aller, mais comme un véritable moyen de « représenter » la défaite par le pouvoir des mots, pouvoir qui va cristalliser bientôt la poétique tragique et la philosophie du classicisme, la stylisation formelle s'accommodant d'une violence intérieure que le public ressent au plus profond de lui. D'ailleurs, nous constatons que dans des pièces plus tardives, comme celles de Thomas Corneille ou de Quinault, le récit, toujours utilisé pour rendre compte des batailles lorsque le sujet porte sur un conflit armé, saura s'adapter à la mode du moment de sorte que son intérêt s'en trouve renouvelé. Ainsi, dans *Timocrate*²³⁸ (1656) de Thomas

²³⁴ Définition du *Litttré*.

²³⁵ Éd. cit., IV, 6, v. 1248-1260, p. 575.

²³⁶ Éd. cit., I, 3, p. 14.

²³⁷ « Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle / Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle, / Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants, / Entrant à la lueur de nos palais brûlants, / Sur tous mes frères morts se faisant un passage, / Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage ; / Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants, / Dans la flamme étouffés, sous les fers expirants », *Andromaque*, Paris, Théodore Girard, 1668, III, 8, v. 997-1004 p. 58.

²³⁸ [Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1658] dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome II.

Corneille, il joue un rôle dramaturgique majeur, créant une complicité entre le personnage principal, Timocrate, pourvu d'une double identité, et le spectateur²³⁹. Dans *La Mort de Cyrus* de Quinault²⁴⁰, une autre fonction lui est attribuée : en même temps que la bataille, c'est la naissance de l'amour entre Cyrus, roi de Perse et Thomiris, reine des Scythes, qui nous est décrite à travers la métaphore précieuse de l'amour et de la guerre²⁴¹. Le récit, qui est resté le moyen le plus conforme aux règles pour « représenter » le combat et la défaite a donc su, selon les époques, s'adapter aux goûts du public et à la thématique des pièces, soutenu par une utilisation efficace des tropes qui parviennent par l'hypotypose à pallier la représentation.

III-2-2- le déplacement du conflit militaire hors scène

En dehors du récit, il existe d'autres moyens pour contourner le problème de l'unité de lieu et évoquer combat et défaite sans essuyer les problématiques de la représentation. Un moyen très simple consiste à faire en sorte que la bataille, annoncée et attendue, soit évitée, par exemple comme le fait La Calprenède dans *Herménigilde*, tragédie en prose de 1641, publiée en 1643²⁴², où le père en guerre contre son fils esquive le combat par la ruse²⁴³. Dans la même perspective, il est encore plus simple, afin d'éviter les difficiles

²³⁹ La situation, dans cette pièce, est particulièrement complexe et ambiguë, il s'agit de la guerre entre la cité grecque d'Argos et la Crète. Nicandre, prince sujet de la reine d'Argos, fait à Cléomène, sans le savoir, le récit des exploits de ce dernier. En effet, Cléomène est un guerrier exceptionnel qui avait combattu aux côtés des soldats argiens pendant un temps et les avait quittés brusquement, sans explication. En réalité, Cléomène est Timocrate, fils du roi de Crète, Demochare, attaqué par la reine d'Argos, décidée à venger son époux mort en captivité chez les Crétois. Cléomène, voyant son père en difficulté, quitte brutalement Argos pour reprendre sa véritable identité et c'est par lui que les Argiens sont finalement vaincus. Le récit est donc particulièrement piquant, Nicandre racontant en détail à Cléomène / Timocrate ce que celui-ci connaît mieux que personne puisqu'il en est l'auteur. Ce n'est qu'à la scène 7 de l'acte IV qu'il révélera sa véritable identité. Cette ambiguïté constitue une manière originale de renouveler l'intérêt du récit.

²⁴⁰ [Paris, Augustin Courbé, 1659] dans *Le Théâtre de Mr Quinault*, tome I, Paris, P. Ribou, 1715, p. 374.

²⁴¹ Le récit de la défaite de Cyrus que Thomiris rappelle à son général Odatirse (I, 5) se transforme en récit du « coup de foudre » qui l'a frappée : « Lorsque pour terminer cette guerre funeste, / Des ennemis vaincus vous défites le reste, / Et livrâtes Cyrus vivant en mon pouvoir, / Je sentis tout à coup tous mes sens s'émouvoir. / Je pris pour haine alors ce qui vint m'enflammer / Et croyant mieux haïr, je commençai d'aimer », p. 374. De manière encore plus appuyée, Cyrus, un peu plus loin, devant le même général Odatirse, transforme, comme Thomiris, le récit du combat en une scène galante : « Je marchais sans obstacle, et j'osais déjà croire / Aller droit au Triomphe, après cette victoire, / Et pouvoir accabler avec facilité / Des ennemis défaits le reste épouvanté, / Lorsque je rencontrai Thomiris à la tête / D'une seconde armée, au combat toute prête, / Ah ! que l'Objet fut beau, qui me fut fatal, [...] / Je cessai l'observant de me croire invincible. / Je crus en sa faveur ma défaite possible, / Et reconnus d'abord en voyant ses appâts, / Mille ennemis secrets que je n'attendais pas », II, 1, p. 377.

²⁴² Paris, A. de Sommerville et A. Coubé, 1643.

²⁴³ La scène est à Séville, au VI^e siècle après J. C. Les Goths ont conquis l'Espagne et Lévigilde, roi d'Espagne est en conflit avec son fils Herménigilde, converti au catholicisme par sa femme Indegonde. Assiégé depuis deux ans dans Séville avec ses partisans, Herménigilde se prépare à attaquer son père. En ce sens, il donne dans la scène 1 de l'acte I des ordres à ses hommes : « Vous sortirez, Gontran, par la porte des Goths avec quinze cents hommes armés de piques et de corcelets, et cinq cents archers sous la conduite de Clodimire que vous ferez couler sans bruit le long de nos vieux retranchements. Sigeric commandera dans la ville jusqu'à notre retour, et Ataulphe nous attendra hors des portes avec deux cents chevaux pour favoriser

représentations de la défaite militaire dans l'étroitesse d'une scène de théâtre, de situer le début de la pièce après la défaite. La bataille ayant déjà eu lieu, la défaite étant déjà connue, la pièce repose alors non sur les actes de guerre, mais sur leurs conséquences, moyen très commode de profiter du climat tragique né d'un combat, mais sans courir le risque d'aucune représentation de ce combat. Très tôt, Tristan ou Du Ryer qui semblent préférer les conflits internes aux luttes armées, comme nous l'avons vu plus haut²⁴⁴, utilisent ce moyen, Tristan déjà dans *Marianne*²⁴⁵ puis dans *La Mort de Chrispe*²⁴⁶, Du Ryer dès *Alcionée* (représentée en 1637)²⁴⁷ puis dans *Thémistocle*, tragédie jouée en 1646-1647²⁴⁸. Mais on peut également citer *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert²⁴⁹, *Le Fils désavoué* ou *le jugement de Théodoric* de Guérin de Bouscal²⁵⁰, *Bélisaire* de

notre retraite. » Cette stratégie sera inutile. Son frère Recarède lui offre la paix et la réconciliation avec leur père. De bonne foi, il se porte garant des intentions du roi et Herménigilde se laisse convaincre. Mais le roi trahira ses engagements et fera exécuter son propre fils. Recarède, effondré, après avoir en vain tenté de sauver son frère, renonce au trône et quitte le royaume. La bataille a été préparée, mais elle n'a pas eu lieu, la ruse de Lévigilde a permis la victoire sans passer par la défaite militaire de son fils.

²⁴⁴ Voir *supra*, p. 38-39.

²⁴⁵ *Marianne* [Paris, A. Courbé, 1637] dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome II, fut un immense succès sur la scène du Marais en 1636. Montdory s'y illustra avec une telle conviction qu'il fut frappé, dit-on, d'apoplexie en la jouant. La pièce, d'inspiration biblique et historique (*les Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, mais surtout *La Cour Sainte* du père Caussin, jésuite, confesseur du Roi, qui publie une première version en 1624, étant les principales sources) évoque le règne d'Hérode I^{er}, roi de Judée de 37 à 4 av. J.C., et de son épouse Marianne (ou Mariamne). Hérode, un Iduméen, a vaincu les Asmonéens et pris Jérusalem grâce à l'aide des Romains. En épousant Marianne, descendante des Asmonéens, il espérait s'allier son peuple, mais jaloux et soupçonneux, il a continué à massacrer les membres de la famille de sa femme et se méfie d'elle tout en l'aimant encore. C'est le point de départ de la tragédie. Les remords de ses crimes, sous l'apparence d'un songe, sa stratégie politique, avec l'appui d'Octave, et son amour pour sa belle « ennemie » (v. 264) sont exposés dans l'acte I. Ce sont donc bien les conséquences (psychologiques et politiques) du conflit qui sont traitées ici et non le conflit lui-même.

²⁴⁶ *La Mort de Chrispe* [Paris, C. Besongne, 1645] dans *Œuvres complètes* de Tristan L'Hermite, éd. cit., tome IV, se déroule également après une guerre et une défaite. Ici, il s'agit de celle de Licine, beau-frère de l'empereur Constantin, vaincu par Chrispe, son neveu, le fils de Constantin. Là encore, c'est la défaite (celle de Licine) qui entraînera la tragédie, car Chrispe tombe amoureux de Constance, la fille de Licine, venue implorer la clémence des vainqueurs et suscitera ainsi la jalousie de Fauste, épouse de Constantin, qui brûle pour son beau-fils d'un amour « incestueux ».

²⁴⁷ *Alcionée*, [Paris, A. de Sommaville, 1640] dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. cit., tome II. Dans la scène 1 de l'acte I (p. 86-88), Lydie, la fille du roi, explique à ses confidentes comment Alcionée, « ce guerrier indomptable », après avoir apporté la victoire à son père, s'est retourné contre lui et, s'alliant aux ennemis, l'a réduit à sa merci. L'action se déroule donc après la défaite du roi, le sujet de la pièce porte sur la manière dont Alcionée, né de basse extraction, assumera (ou non) cette victoire et se comportera face à ses vaincus.

²⁴⁸ *Thémistocle* [A. de Sommaville, 1648] dans *Esther, Thémistocle*, éd. cit. La pièce montre comment le stratège athénien, vainqueur à Salamine en 480 av. J. C., trouve refuge chez son ennemi, le roi perse Xercès (bien que l'Histoire donne plutôt le nom d'Artaxercès, fils de ce dernier). Ses anciennes victoires (et les défaites perses) provoquent la haine et la jalousie de Mandane, sœur du roi et d'Artabaze, son favori, qui s'allient pour le perdre.

²⁴⁹ Dans la tragi-comédie de Boisrobert, *Le Couronnement de Darie* (Paris, Toussaint Quinet, 1642), il s'agit aussi d'une guerre passée, entre deux frères cette fois. Cyrus, frère d'Artaxerce, roi de Perse, a été vaincu et tué par Darie, fils d'Artaxerce. Sa femme, Aspasia, raconte sa défaite et sa mort dans la scène d'exposition (I, 1) à la reine Amestris, épouse d'Artaxerce. L'action reposera ensuite sur le complot ourdi contre le roi par Tiribase, lieutenant général des armées d'Artaxerce, ancien amoureux d'Amestris et sur l'attitude de Darie, qui, malgré l'insistance des conjurés, restera fidèle à son père. Voir *supra*, p. 39, note 123.

²⁵⁰ *Le Fils désavoué* ou *Le Jugement de Théodoric* est également une tragi-comédie jouée en 1639, publiée en 1641, chez Antoine de Sommaville. Guérin de Bouscal y montre l'arrivée à Rome, en 493, de Théodoric, roi des Ostrogoths, allié des Romains, après sa victoire contre Odoacre, roi des Skires, allié des Huns et principal responsable de la chute de l'empire romain. Odoacre, installé à Ravenne, est battu et chassé par Théodoric

Desfontaines²⁵¹. Notons que ces pièces reposent toutes, après l'exposition de la situation d'après-guerre, sur le thème du complot, qui va constituer la nouvelle base de l'action de la pièce. Les conséquences des défaites se traduisent, en effet, par des frustrations, jalousies et injustices, exposées en même temps que le conflit originel et par une perte d'équilibre politique que le complot, que l'on découvre aussi dans les premières scènes, tend à corriger. Le choix de cette thématique de l'après-combat ou après-défaite semble donc s'imposer pour permettre le compromis entre les contraintes dramaturgiques et le climat tragique. L'atmosphère guerrière, virile, noble, continue de distiller sa poétique tragique, comme en toile de fond, pendant que l'attention du spectateur se concentre sur un conflit plus intériorisé et que la scène bénéficie de jeux vraisemblables.

Corneille, de son côté, suit le même cheminement. Il utilise cette technique dans pratiquement toutes les pièces qui suivent *La Mort de Pompée*, pièce qui marque la transition entre le conflit militaire et le conflit interne²⁵². *Rodogune*, *Théodore*, *Héraclius* *Don Sanche*, *Pertharite* et *Sertorius*²⁵³ tombent sous cette loi. Dans *Rodogune*, par exemple, le sujet repose sur la situation délicate de Rodogune, promise à Nicanor, roi de Syrie, victime de la défaite de celui-ci et prisonnière de sa rivale. Car Nicanor, après avoir été le captif des Parthes, décide d'épouser la sœur de son geôlier, Rodogune, et devient ainsi l'ennemi de son propre peuple. Mais il est vaincu et tué par sa première femme, Cléopâtre, qui tient ainsi Rodogune à sa merci. Toute l'action de la pièce repose donc sur cette situation d'après-guerre. Les Parthes menacent à nouveau la Syrie pour délivrer leur princesse. Pour gagner du temps, la reine Cléopâtre propose un compromis : le mariage de Rodogune avec l'aîné de ses fils, mais elle n'a pas encore dit lequel des deux jumeaux était l'aîné. La guerre et la défaite se placent donc en amont de la tragédie, mais elles constituent le fonds de l'action tragique. *Théodore* (1646) présente une situation semblable à celle de *Rodogune*²⁵⁴. Dans *Héraclius*, Phocas, empereur d'Orient a décimé toute la

qui vient ensuite triompher à Rome. La défaite d'Odoacre et le triomphe à Rome de Théodoric vont déclencher l'action, c'est-à-dire permettre au jeune Sindéric, guerrier valeureux de Théodoric, de retrouver ses origines romaines en la personne de sa mère, Julie, qui, pendant un temps, va « désavouer » ce fils. C'est donc la situation de défaite (ou de victoire, ici, plus exactement) qui génère l'intrigue.

²⁵¹ La pièce de Desfontaine, *Bélisaire*, est encore une tragi-comédie (Paris, Pierre Targa / Augustin Courbé, 1641). A Constantinople, sous Justinien, Bélisaire, général de Justinien a vaincu la princesse de Saxe, Amalazonte, et Vitigès, roi des Goths. Mais ces victoires lui vaudront l'animosité de la reine Théodose qui, prise de jalousie, veut sa mort. Les défaites des ennemis sont donc à l'origine de l'action de la pièce et Bélisaire parviendra difficilement à désarmer la haine de Théodose par sa magnanimité.

²⁵² Voir *supra*, p. 40.

²⁵³ *Œuvres complètes*, éd. cit., tomes II et III.

²⁵⁴ Princesse d'Antioche, Théodore est soumise à la domination romaine incarnée par Valens, le gouverneur, lui-même soumis à sa femme Marcelle, sœur du favori de Dioclétien. Valens est, en effet, un vaincu qui avait comploté contre Dioclétien et ne doit son pardon, sa vie et son pouvoir qu'à l'intervention de sa femme qui, depuis, le domine. Bien sûr, la dimension religieuse, nous y reviendrons, n'est pas à négliger : Théodore refusant toute solution, parce que voulant, à toutes forces, subir le martyre chrétien ; mais sa dépendance politique est également à l'origine de sa situation.

famille de son prédécesseur, Maurice, sauf un fils qui a été sauvé par la nourrice Léontine. L'action reposera sur la manière dont Héraclius va reconquérir ce trône que son père avait perdu. Dans la comédie héroïque de *Don Sanche* (1650), le personnage principal est un vainqueur reconnu, il revendique son rôle de défenseur de l'État devant la reine de Castille, Isabelle, et lui rappelle ses exploits²⁵⁵. C'est cette situation d'après-guerre qui lui donne son statut particulier de héros et qui lui permet, malgré une naissance obscure, de jouer un rôle de premier plan auprès d'Isabelle. Mais c'est aussi à cause d'une autre situation d'après-guerre, la défaite de don Fernand, roi d'Aragon, le vrai père de Carlos (don Sanche), que l'identité de ce dernier a été cachée, afin de le préserver, enfant, des ennemis de son père. Là encore, une défaite antérieure est à l'origine de l'action représentée. Pertharite, dans la tragédie du même nom (1653), se trouve être également un roi vaincu, l'action de la pièce reposera sur cette défaite antérieure²⁵⁶. Enfin, *Sertorius* (1662) a pour héros ce général romain, rebelle à la dictature de Sylla, devenu en Espagne l'espoir et le soutien de la reine des Lusitaniens, Viriate. L'action de la pièce se situe après les défaites des rois espagnols contre Rome²⁵⁷. Comme dans toutes les autres pièces, la guerre, qui reste à l'origine du conflit tragique, ne se manifeste plus que par ses conséquences, c'est-à-dire par un conflit diplomatique et des rivalités personnelles, politiques et amoureuses²⁵⁸ qui deviennent le ressort de l'action.

Tous ces exemples montrent que le conflit militaire reste l'élément tragique par excellence mais a su s'adapter aux nécessités dramaturgiques en se déplaçant en amont de

²⁵⁵ « On m'appelle soldat, je fais gloire de l'être, / Au feu Roi par trois fois je le fis bien paraître. / L'étendard de Castille à ses yeux enlevé / Des mains des ennemis par moi seul fut sauvé ; / Cette seule action rétablit la bataille, / Fit rechasser le More au pied de sa muraille, / Et rendant le courage aux plus timides cœurs, / Rappela les vaincus et défit les vainqueurs », *Don Sanche* [Paris, Augustin Courbé, 1650] dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, I, 3, v. 210-216, p. 566.

²⁵⁶ Dans *Pertharite* [Rouen, L. Maurry / Paris, G. de Luyne, 1653] dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, le roi des Lombards, renversé par Grimoald, comte de Bénévent, revient réclamer, non pas son trône, mais sa femme Rodelinde, retenue captive et que Grimoald, le croyant mort, voudrait épouser. La réflexion de la pièce porte sur l'usurpation et les droits qui restent (ou non) à un monarque défait, d'autant plus que l'identité de Pertharite est mise en doute. Aucune action guerrière, aucune lutte armée n'apparaissent plus dans la pièce, la situation se règlera, après la mort de Garibalde, machiavélique conseiller de Grimoald, tué par Pertharite, par les relations de respect que les deux rois (l'ancien et le nouveau) entretiendront.

²⁵⁷ Ces défaites sont rappelées par Viriate à sa dame d'honneur Thamire : « Qu'a fait Mandonius, qu'a fait Indibilis, / Qu'y plonger plus avant leurs Trônes avilis, / Et voir leur fier amas de puissance et de gloire / Brisé contre l'écueil d'une seule victoire », *Sertorius* [Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1662] dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, II, 2, v. 431-434, p. 326. Viriate pense grâce à Sertorius vaincre Rome, mais cette puissance fait aussi la fragilité de Sertorius, car il devient l'objet de la jalousie de son lieutenant Perpenna qui l'assassinera. C'est là que la pièce glisse du conflit militaire au complot et aux manœuvres politiques, puisque Perpenna espère, comme Ptolémée dans *La Mort de Pompée*, s'attirer, par la mort de Sertorius, les bonnes grâces de Rome, incarnée par Pompée, au début de sa gloire.

²⁵⁸ Au conflit diplomatique (Pompée a été délégué par Sylla pour proposer à Sertorius un accord qu'il refuse, III, 1) s'ajoutent les rivalités politiques et amoureuses : Perpenna, lieutenant de Sertorius, le fait assassiner non seulement pour obtenir les bonnes grâces de Pompée, mais par jalousie, car tous deux sont amoureux de Viriate. Celle-ci d'ailleurs s'intéresse à Sertorius plus par nécessité politique que par amour, elle s'en explique avec sa rivale, Aristie, (V, 1). Quant à cette dernière, ancienne épouse de Pompée, répudiée par lui au profit de la fille de Sylla, elle préparait un complot contre Rome dont Sertorius aurait été le chef. Chacun n'est donc mû que par des préoccupations très personnelles, et non par des intérêts d'État.

l'action représentée, lui permettant ainsi d'évoluer et de laisser s'épanouir le conflit psychologique, moins difficile à matérialiser sur scène.

III-2-3- Mutations thématiques

- **Le sujet religieux**

Dans cette recherche de nouveaux sujets favorisant la concentration de l'action dans un espace restreint, proches de la figure du huis-clos qu'optimisera Racine, on peut se demander si les pièces chrétiennes²⁵⁹ de Corneille (*Polyeucte*, qui suit *Cinna*, en mai 1643 ou *Théodore* jouée à la saison 1645-1646) et de Rotrou (*Le Véritable Saint-Genest*, 1645 ou 1646), ne sont pas un autre moyen de s'adapter aux exigences de l'unité de lieu. En effet, elles offrent une voie originale pour présenter un conflit très intériorisé, derrière lequel, comme pour les pièces à complot, le conflit politique reste présent. Dans *Polyeucte*²⁶⁰, l'Arménie est occupée par les Romains. Les Perses, ennemis des Arméniens ont été vaincus par Sévère, chevalier romain, rival en amour de Polyeucte, prince de sang arménien et gendre de Félix. Le gouverneur romain en Arménie. Félix est reconnaissant à Sévère d'avoir, par sa victoire, assuré la paix et l'autorité de son gouvernement. Les oppositions religieuses sont donc sous-tendues par des différences ethniques et des dissensions politiques. De même, dans *Théodore*²⁶¹, le climat de conflit politique ne doit pas être occulté par le sujet religieux. Valens, ancien opposant de Dioclétien est devenu, par son mariage avec Marcelle, sœur d'un favori de Dioclétien (Marcellin), le gouverneur d'Antioche. Théodore est princesse d'Antioche, déchue par les Romains. En épousant Placide, fils de Valens, elle retrouverait son trône. Les problèmes religieux cachent, là encore, des rivalités politiques²⁶². En ce qui concerne *Le Véritable Saint-Genest*, l'époque

²⁵⁹ Nous distinguerons pièces chrétiennes et pièces bibliques. Dans notre corpus, aux pièces sur les martyrs chrétiens (*Herménigilde*, *Polyeucte*, *Théodore*, *Saint-Genest*), s'ajoutent *La Pucelle d'Orléans*, pièce un peu à part de d'Aubignac, (puisque Jeanne était à la fois une guerrière et une martyre et puisqu'elle est une figure historique chronologiquement proche de l'époque de d'Aubignac) et les pièces bibliques : *Saül* et *Esther* de Du Ryer (pièces jouées à la saison 1639-1640 et en 1642), *Marianne de Tristan* (1636). Quant à *La Mort de Chrispe* de Tristan également (1644), elle ne peut être mise tout à fait sur le même plan que les pièces sur les martyrs chrétiens, car elle ne présente pas de débat religieux. Nous y faisons allusion cependant, car elle montre dans les derniers vers la conversion au christianisme de l'empereur Constantin, après la mort de son fils Chrispe.

²⁶⁰ Dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I [Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643].

²⁶¹ *Ibid.*, tome II [Rouen / Paris, A. Courbé, T. Quinet, et A. de Sommaville, 1646].

²⁶² Elle s'explique avec Marcelle, qui, voulant marier Placide et sa propre fille, la voit comme un obstacle à ses ambitions. Bien que l'union avec Placide soit le moyen de recouvrer son trône, elle n'est pas intéressée : « Quoique vous me jugiez l'âme basse, et timide, / Je croirais sans faillir pouvoir aimer Placide, / [...] Cette haute puissance à ses vertus rendue / L'égale presque aux Rois dont je suis descendue, / Et si Rome, et le temps, m'en ont ôté le rang, / Il m'en demeure encor le courage, et le sang. / Dans mon sort ravalé, je sais vivre en Princesse, / Je fuis l'ambition, mais je hais la faiblesse, / Et comme ses grandeurs ne peuvent

est la même que dans *Théodore*, la situation politique est rappelée dans la scène d'exposition par Valérie, fille de Dioclétien : l'empire est fragilisé par la tétrarchie et elle est prête à épouser Maximin, vainqueur d'Orient, bien qu'il soit de basse extraction (« un berger »), afin d'affermir le pouvoir de son père²⁶³. Le mépris de Genest pour le pouvoir humain s'explique aussi par le constat de cette fragilité²⁶⁴. Il est vrai que, même si des conflits externes ou des luttes internes sont évoqués, l'essentiel de l'action repose sur le désir du héros d'atteindre la gloire éternelle du martyr, contrarié par ses propres hésitations à quitter ceux qu'il aime, et par les tentatives de son entourage pour le sauver malgré lui²⁶⁵. On comprend que ce type de conflit, purement psychologique, puisse se concentrer aisément en un lieu unique. D'ailleurs, Corneille souligne dans l'« Examen » de *Polyeucte* que « l'unité de lieu [...] est assez exacte, puisque tout s'y passe dans une Salle ou Antichambre commune aux appartements de Félix et de sa fille »²⁶⁶. Dans l'« Examen » de *Théodore*, il insiste sur le fait qu'il a été facile cette fois-ci de respecter les unités : « L'unité de jour et de lieu se rencontre en cette pièce »²⁶⁷. Quant à la tragédie de Rotrou, fervent admirateur de Corneille²⁶⁸, nous avons vu qu'elle fait partie de ces pièces au tournant des années 1640 où le respect de l'unité de lieu commence à s'imposer²⁶⁹.

Ces trois pièces sont à distinguer des autres pièces religieuses qui ne fonctionnent pas tout à fait de la même manière. En effet, dans les autres cas, le conflit religieux n'a pas cette prééminence, soit parce qu'il est intimement mêlé au conflit externe, c'est le cas pour

m'ébranler, / L'épouvante jamais ne me fera parler. / Je l'estime beaucoup, mais en vain il soupire, / Quand même sur ma tête il ferait choir l'Empire, / Vous me verriez répondre à cette illustre ardeur / Avec la même estime et la même froideur. » Elle peut donc rassurer Marcelle : « Sortez d'inquiétude, et m'obligez à croire / Que la gloire où j'aspire est toute une autre gloire », II, 4, v. 499-516, p. 293-294.

²⁶³ Elle s'inquiète auprès de sa suivante des décisions de son père et lui reproche ce système politique de la tétrarchie, le partage, selon elle, irréflecti de l'Empire entre deux Augustes secondés par deux Césars : « Sut-il considérer pour son propre hyménée, / Sous quel joug il baissait sa tête couronnée, / Quand, empereur, il fit sa couche et son État, / Le prix de quelques pains qu'il emprunta soldat, / Et par une faiblesse à nulle autre seconde, / S'associa ma mère à l'empire du monde ? / Depuis Rome souffrit et ne réprouva pas / Qu'il commit un Alcide au fardeau d'un Atlas, / Qu'on vit sur l'univers deux têtes souveraines, / Et que Maximian en partageât les rênes », éd. cit. I, 1, v. 25-34, p. 944-945. Mais elle approuve ensuite son choix de la marier à Maximin, guerrier valeureux, « vainqueur d'Orient », qui est devenu le soutien de son pouvoir : « Par lui l'Empire est calme et n'a plus d'ennemis », *ibid.*, I, 3, v. 106 et 107, p. 947.

²⁶⁴ « Écoutez donc, Césars, et vous troupes romaines, / La gloire et la terreur des puissances humaines, / Mais faibles ennemis d'un pouvoir souverain / Qui foule aux pieds l'orgueil et le sceptre romain », *ibid.*, IV, 7, v. 1331-1334, p. 989.

²⁶⁵ Pour Polyeucte, l'amour de Pauline est impuissant devant son désir de gloire éternelle : « Je vous aime / Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même », éd. cit., IV, 3, v. 1279-1280, p. 1031. Théodore refuse aussi bien l'amour de Placide que celui de Didyme, chrétien comme elle, et ne craint rien moins que d'être « volée » de sa gloire par le martyr de Didyme : « Te voir au lieu de moi payer Dieu de ton sang, / C'est te laisser au ciel aller prendre mon rang », éd. cit., V, 5, v. 1633-1634, p. 334. Genest refuse d'écouter Marcelle, comédienne comme lui, qui le supplie de renoncer à son Dieu et de vivre « pour [s]es amis ». Il lui répond : « Mes tourments seront courts et ma gloire éternelle », éd. cit., V, 2, v. 1600, p. 999.

²⁶⁶ *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 980.

²⁶⁷ *Ibid.*, tome II, p. 273.

²⁶⁸ On a pu dire (en particulier, J. Schérer dans la notice de la pièce, éd. cit. p. 1328 et 1330) que Rotrou avait été fort influencé par Corneille (entre autres) pour écrire *Saint-Genest*, aussi bien d'ailleurs par *Polyeucte* (le thème religieux) que par *l'Illusion comique* (le théâtre dans le théâtre).

²⁶⁹ Voir *supra* p. 29, note 87.

La Pucelle d'Orléans de d'Aubignac²⁷⁰ et pour *Saül* de du Ryer²⁷¹, soit parce que le thème du complot l'emporte sur la perspective religieuse, comme dans *Esther*, *Marianne* ou *La Mort de Chrispe*²⁷². Par opposition à ces exemples, nos trois pièces sur les martyrs chrétiens, *Polyeucte*, *Théodore* et *Saint-Genest*, sont uniquement axées sur la recherche de la gloire du martyr, unique sujet qui conduit l'action jusqu'à son terme²⁷³. Néanmoins le thème du conflit militaire, toujours rappelé dans les scènes d'exposition, sert en quelque sorte d'alibi pour garder à la tragédie sa dimension politique originelle, comme dans les exemples de pièces à complot étudiées précédemment.

Avec ces tragédies, profanes ou religieuses, qui concentrent le tragique dans l'évocation d'un conflit interne, nous nous orientons très logiquement vers cette forme intériorisée de conflit si caractéristique de la période 1660-1680, en particulier des tragédies de Racine. Dans *La Tragédie classique en France*, Jacques Truchet, souligne « le génie » de Racine et insiste sur « sa dimension spirituelle », déjà en germe dans ce premier classicisme des années 1640, qui lui aura peut-être permis de tirer tout son profit de cette figure devenue le symbole stylisé du tragique : le huis-clos, matérialisation spatiale d'un drame intérieur²⁷⁴.

²⁷⁰ *La Pucelle d'Orléans* (Paris, F. Targa, 1642) est un cas particulier, qui rejoint les pièces chrétiennes, mais n'a pas, comme elles, essentiellement une dimension psychologique. Si la foi de Jeanne est sans cesse évoquée, le procès, ses péripéties et les tentatives du comte de Warwick pour la sauver constituent l'intrigue. D'Aubignac s'efforce d'expliquer dans la préface que le choix de la dernière journée de Jeanne lui permet de traiter son procès (qui a, en réalité, duré un an) en respectant l'unité de temps. Pour l'unité de lieu, il tente également de la maintenir : nous avons vu que le lieu n'était pas indiqué dans les didascalies initiales, on peut cependant supposer que l'essentiel se passe dans la prison de Jeanne (même si l'on parle d'un jardin, à l'acte II, scènes 3 à 5). Selon Lancaster, en voulant respecter les unités de temps et de lieu, d'Aubignac prive la pièce de son aspect héroïque et pathétique (« *by keeping the unities of time and place, he deprived of its drama this heroic and pathetic story* »), *op. cit.*, part. II, vol. I, p. 358. On pourrait considérer, au contraire, que l'aspect « héroïque » nuit à la dimension psychologique, que trop d'actions encore cohabitent dans la pièce, que le sujet religieux n'est pas suffisamment épuré, et que les unités n'y sont, de ce fait, qu'approximativement respectées, ce que d'ailleurs d'Aubignac lui-même ressentait : « Mais pour un poème dramatique, c'est à mon avis, un sujet bien difficile et peu capable du Théâtre », Préface, éd. cit., non paginé.

²⁷¹ *Saül* est d'abord une pièce sur la guerre et le lieu du combat (le camp de Saül) en est un élément dramaturgique essentiel, que nous avons étudié (voir p. 56).

²⁷² *La Mort de Chrispe* présente une forme de complot, dans la mesure où la belle-mère de Chrispe, qui s'est éprise de lui, dissimule sous des motivations politiques (la vengeance contre les vaincus) ses sentiments personnels (voir *supra* p. 66, note 246). Pour *Esther* et *Marianne*, voir p. 38-39 et p. 66.

²⁷³ Jacques Schérer va même plus loin. Dans la notice de *Saint-Genest*, il écrit : « La nature de l'action est dans *Saint-Genest* plus difficile à apprécier. A un point de vue formel, il est possible d'affirmer que la pièce ne comporte pas d'exposition [...] ; on peut ajouter qu'il n'y a pas non plus d'action, puisque, au moment où Dioclétien cesse d'être spectateur, l'évolution de Genest, qu'il devrait combattre, est à peu près terminée, et que la pièce sur Adrien ne modifie en apparence nullement, malgré sa longueur, la situation des acteurs ni celle des spectateurs », éd. cit., p. 1332.

²⁷⁴ « Ce classicisme [de Racine] repose sur des tensions merveilleusement dominées ; ce qui chez d'autres s'exclurait s'unit harmonieusement chez lui : la rigueur et le romanesque, la bienséance et l'audace, la clarté et la poésie, la raison et la passion. On retrouve d'autre part dans son théâtre, encore approfondie, cette intériorité qui marquait déjà la tragédie des années 40 ; plus encore qu'à l'époque de ce premier classicisme, ce sont les drames intérieurs des personnages, leur détresse, ou, pour mieux dire, le mal qu'ils portent en eux, qui constituent les vrais sujets des pièces et les véritables supports du tragique ; le classicisme, en Racine, possède une dimension spirituelle », éd. cit. p. 138.

- le conflit familial

Enfin, dans cette même perspective, il nous paraît important de montrer que ce resserrement du lieu, qui entraîne le resserrement de l'action et la nécessité d'un renouvellement thématique, explique, en partie, la complexité des pièces d'après 1640. Là encore, c'est Corneille qui a su prendre le premier la mesure des implications thématiques de la régularité. En cherchant à renouveler ses sujets et à concentrer le lieu, il en arrive à réduire l'action dans le cercle le plus resserré et étouffant qui soit : le cercle familial. Il retrouve, de ce fait, la source même du tragique, ce qu'Aristote considère comme le sujet tragique par excellence²⁷⁵, comme le rappelle Georges Forestier dans le chapitre II de son *Essai de génétique théâtrale*²⁷⁶, après avoir cité le « Au lecteur » d'*Héraclius*, que nous rappelons ici :

La preuve en est aisée par le même Aristote, qui ne veut pas qu'on en compose une [tragédie] d'un ennemi qui tue son ennemi, parce que, bien que cela soit fort vraisemblable, il n'excite dans l'âme des spectateurs ni pitié ni crainte, qui sont les deux passions de la tragédie : mais il nous renvoie la choisir dans les événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa soeur, ce qui, n'étant jamais vraisemblable, doit avoir l'autorité de l'histoire ou de l'opinion commune pour être cru, si bien qu'il n'est pas permis d'inventer un sujet de cette nature. C'est la raison qu'il donne de ce que les Anciens traitaient presque mêmes sujets, d'autant qu'ils rencontraient peu de familles où fussent arrivés de pareils désordres, qui font les belles et puissantes oppositions du devoir et de la passion.²⁷⁷

C'est en effet, à partir d'*Héraclius* et des pièces de cette période que Corneille développe plus particulièrement ces sujets. *Héraclius* fait partie, avec *Théodore* et *Rodogune* de ce que Georges Couton a appelé « la trilogie des monstres »²⁷⁸. Georges Forestier cite dans le début du chapitre V de son *Essai de génétique théâtrale*²⁷⁹ les termes utilisés pour qualifier cette trilogie : tragédies « noires », tragédies « du grand criminel », tragédies « de la monstruosité ». Pour l'ensemble de la critique, ces pièces correspondent à un changement de l'inspiration cornélienne, quelle que soit par ailleurs l'interprétation proposée sur la progression dramatique de Corneille. Ainsi, Serge Doubrovsky reprend G. Couton pour les

²⁷⁵ « Par contre tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple, un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer, ou commet contre lui quelque autre forfait de ce genre, un fils qui agit de même envers son père, ou une mère envers son fils, ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut rechercher [pour offrir matière à pitié] », *Poétique*, éd. cit., 1453b, ch. 14, p. 48-49.

²⁷⁶ « Corneille fait donc sien le principe aristotélicien du " surgissement de violences au cœur des alliances " ; il le fait sien au point de faire dire à Aristote en 1660 : "c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie", là où le philosophe se contentait de dire : "c'est ce qu'il faut rechercher", *Essai de génétique théâtrale*, Genève, Droz, 2004, p. 110 (ch. II, III-2. « Le conflit tragique : sous le signe d'Aristote »).

²⁷⁷ *Héraclius* [Paris, A. de Sommerville, 1647], « Au lecteur », in *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 357.

²⁷⁸ *Corneille*, éd. cit., p. 112.

²⁷⁹ Éd. cit., p. 271.

interpréter comme un surgissement de la monstruosité, « mais nullement au hasard ou de façon gratuite : nous devons les comprendre comme moment de la monstruosité, par lequel passe la dialectique de l'héroïsme »²⁸⁰, Bernard Dort y voit, lui, « une sorte de descente aux enfers de la royauté »²⁸¹. Bien avant ces critiques, Lancaster explique l'origine de cette nouvelle source d'inspiration tout simplement comme une nécessité qui s'impose à Corneille, pour éviter de se répéter, de « pousser plus loin certaines tendances de son génie »²⁸². Tous y voient donc soit une évolution logique de la réflexion sur les thèmes et figures du tragique, soit un renouvellement de ces mêmes thèmes, devenu nécessaire par les mutations que subit la dramaturgie à cette époque. Par quelle démarche Corneille est-il parvenu, à travers ce resserrement du conflit sur la cellule familiale, à abandonner le motif du conflit entre ennemis étrangers et à explorer les déchirements du héros (plus que la dialectique du héros), de sorte à faire affleurer la part de monstruosité que l'homme porte en lui ?

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce thème est riche, voire inépuisable, car au sein de la famille plusieurs schémas conflictuels sont possibles. Le conflit de pouvoir peut en effet se doubler d'une rivalité entre frères tout d'abord – comme dans *Rodogune*, *Nicomède* et *Pertharite* – et / ou entre père et fils : c'est le cas dans *Théodore*, *Héraclius* et *Nicomède*, parfois aussi entre fils et mère (*Rodogune*) ou belle-mère (*Théodore*, *Nicomède*), sans compter que la relation ambiguë avec une sœur n'est pas exclue et complique encore les liens affectifs et l'accession au pouvoir (*Héraclius*, *Œdipe*). Certes, ces sujets ne sont pas nouveaux. Médée, héroïne de la première tragédie de Corneille en 1634, était déjà « le monstre » qui sacrifiait ses enfants et Roger Guichemerre rappelle que ces thèmes étaient utilisés fréquemment dans la tragi-comédie²⁸³. Dans notre corpus, ils sont en effet présents dans plusieurs tragi-comédies dont nous avons parlé, moins cependant dans les premières tragédies²⁸⁴. Chez Corneille, il est bien évident que le

²⁸⁰ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963 [rééd. 1982], p. 282.

²⁸¹ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, l'Arche [1957], 1972, p. 71.

²⁸² « *As he could not take up again the kind of themes treated [...] without repeating himself, he sought to vary them, and in so doing pushed too far certain tendencies of his genius* », comme il ne pouvait reprendre le genre des thèmes traités sans se répéter, il chercha à les changer et ainsi poussa trop loin certaines tendances de son génie, *op. cit.*, part. II, vol. II, p. 498 (nous traduisons).

²⁸³ Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Puf, 1981, p. 142 et 146. L'opposition du père et du fils, le risque d'inceste ne traduisaient pas, selon lui, une quelconque allusion au « conflit œdipien » ou « une obsession de l'époque », ils semblent simplement permettre une dramatisation plus intense : « Sans doute faut-il y voir plutôt un moyen pour le dramaturge de mettre sur la scène des situations particulièrement piquantes ».

²⁸⁴ Citons *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert (1640) et *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert (1641), qui sont des tragi-comédies, mais aussi *Herménigilde*, tragédie religieuse de La Calprenède (1641) et *Oroondate ou Les Amants discrets* de Guérin de Bouscal (tragi-comédie publiée en 1647, mais jouée en 1643). Les trois premières pièces présentent un conflit père-fils, aggravé dans *Herménigilde* par l'influence néfaste de la belle-mère et dans tous les cas (sauf dans *Marguerite de France*) par une concurrence entre frères. Mais les relations familiales ne sont pas aussi tendues ni aussi radicales que chez Corneille. Ainsi, dans *Marguerite de France*, père et fils se réconcilient ainsi que dans *Le Couronnement de Darie*, où Darie

conflit familial ne date pas de *Rodogune*, mais il ne constituait que le fil secondaire de l'action tragique, apportant « l'élément pathétique », selon l'expression d'Aristote. Dans *Le Cid*, *Horace*²⁸⁵, *Cinna* ou *Polyeucte*, la famille n'est pas au cœur du pouvoir, comme dans les tragédies dont nous allons parler. Elle complique la problématique politique, elle n'en constitue pas l'origine. Le thème apparaît cependant, mais discrètement encore, dans *La Mort de Pompée* où Ptolémée est prêt à supprimer sa sœur et rivale, Cléopâtre, pour garder pour lui seul le pouvoir²⁸⁶. Cependant, le conflit familial des « pièces de la monstruosité », lié fondamentalement au pouvoir, est autrement plus âpre. Nous avons expliqué comment ces pièces s'ouvraient sur une situation d'après-guerre²⁸⁷, nous allons montrer ici comment le conflit familial vient s'y greffer pour lui donner une intensité tragique plus étouffante, qui puisse conjuguer la traditionnelle étude de la passion du pouvoir ou de la vengeance et l'étude de passions plus oppressantes encore, mêlées à l'interdit quand les héros s'attaquent à leur propre sang. Deux frères s'opposent dans *Rodogune*, pour l'amour et pour le pouvoir, Séleucus et Antiochus, et leur mère, qui a tué son mari, n'a aucun scrupule à les dresser l'un contre l'autre et à leur demander de sacrifier la femme qu'ils aiment. Ce n'est que par ce moyen, leur dit-elle, qu'elle déterminera qui des deux est l'aîné et deviendra l'héritier du trône :

Mais comme vous aviez votre part aux offenses,
Je vous ai réservé votre part aux vengeances,
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,
Si vous voulez régner, le Trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse,
La mort de Rodogune en nommera l'aîné.²⁸⁸

est entouré par deux frères dont le comportement est antagoniste, l'un jaloux (Ariaspe), l'autre allié (Arsame) ; dans *Herménigilde*, Recarède, frère d'Herménigilde, lui reste fidèle jusqu'au bout et intervient pour lui contre son père. Quant à la tragi-comédie de Guérin de Bouscal, *Oroondate*, elle montre bien une rivalité politique et amoureuse entre les deux frères, mais qui ne prend à aucun moment de dimension tragique : le roi légitime, Oroondate, finira par sacrifier à l'amour le trône du Maroc, l'abandonnant à son frère Bajazet et se contentant des îles Fortunées que la princesse Alciane lui apporte en mariage.

²⁸⁵ Il est vrai qu'Horace tue sa sœur, mais il ne ressentait aucune haine pour elle jusqu'à la scène où il la frappe. Au contraire, il était venu fièrement lui faire partager sa victoire : « Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, / Le bras qui rompt le cours de nos Destins contraires, [...] Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire, / Et rends ce que tu dois à l'heur de ma victoire », *Horace* [Paris, A. courbé, 1641], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, IV, 5, v. 1251-1256, p. 885. Ce n'est que lorsqu'elle se révèle, par ses blasphèmes, « ennemie » de la patrie qu'horrifié, il la tue : « Ainsi reçoive un châtimement soudain / Quiconque ose pleurer un ennemi romain », *ibid.* v. 1321-1322, p. 888.

²⁸⁶ Ptolémée, effrayé de l'ascendant de Cléopâtre sur César, est décidé à l'assassiner. Il en informe son conseiller, Photin : « L'arrogante ! à l'ouïr, elle est déjà ma reine, / Et si César en croit son orgueil et sa haine, / Si, comme elle s'en vante, elle est son cher objet, / De son frère et son roi je deviens son sujet. / Non, non, prévenons-la, c'est faiblesse d'attendre / Le mal qu'on voit venir sans vouloir s'en défendre. / Ôtons-lui les moyens de nous plus dédaigner, / Ôtons-lui les moyens de plaire et de régner, / Et ne permettons pas qu'après tant de bravades, / Mon sceptre soit le prix d'une de ses œillades », éd. cit., II, 4, v. 653-662, p. 1100. Néanmoins, Photin (qui est son conseiller le plus machiavélique) le détournera de ce projet.

²⁸⁷ Voir *supra*, p. 67.

²⁸⁸ Éd. cit., tome II, II, 3, v. 639-645, p. 225.

Le conflit familial est donc intrinsèquement mêlé à la succession et au pouvoir et il est mis ici au service du plus odieux chantage. Dans *Théodore*, l'ambitieuse Marcelle voudrait faire de sa fille Flavie une reine, elle projette donc de la marier à son beau-fils et successeur du roi, Placide. Elle n'hésitera pas à éliminer tous les obstacles (dont Théodore). Là encore, les relations familiales sont d'une cruauté impitoyable et indissolublement liées à la passion du pouvoir et de la puissance. Mais c'est *Héraclius*, « imbroglio invraisemblable »²⁸⁹, qui porte à son sommet la complexité du conflit politique et familial, à grand renfort de procédés dramaturgiques rares dans la tragédie : supercheres, fausses identités et masques. Héraclius, véritable fils de l'empereur renversé par Phocas, Maurice, est devenu le prétendu fils de Phocas, sous le nom de Martian. Il trouve son double et son reflet (son frère, en quelque sorte) en Léonce, véritable fils de Phocas et fils prétendu de Léontine, la nourrice, qui a sauvé Héraclius de la mort en le faisant passer pour Martian. Héraclius est donc héritier du trône à la fois par sa vraie identité (fils de l'empereur renversé) et par la fausse (fils de l'usurpateur Phocas). De même, Léonce, qui est en réalité Martian, se croit Héraclius et serait prêt à tuer Phocas, qui est en réalité son père. A cela s'ajoute la rivalité amoureuse entre les deux jeunes gens pour Pulchérie (qui s'avèrera être la sœur d'Héraclius et suscitera chez lui une affection un temps ambiguë). On peut comprendre que le lecteur ait du mal à dénouer les fils de cette intrigue, Corneille le reconnaît avec humour²⁹⁰. Cependant *Héraclius* eut du succès et lança la mode des pièces dites « implexes ». Rotrou, Thomas Corneille, Boyer ou Quinault vont s'engouffrer, à des degrés divers, dans la voie tracée par ces tragédies du conflit familial²⁹¹, et Corneille ne manque pas de faire remarquer son rôle moteur dans cette nouvelle dramaturgie tragique²⁹².

Pourquoi Corneille a-t-il porté aux extrêmes, dans les années 1645-1659, de *Rodogune* à *Œdipe*²⁹³, ces conflits familiaux et en particulier fraternels ? L'explication de Georges Forestier : le retour aux sources du tragique selon Aristote, le fait de renouer en

²⁸⁹ Serge Doubrovsky, *Corneille ou la dialectique du héros*, op. cit., p. 301.

²⁹⁰ « J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes des plus qualifiées de la cour, se plaindre de ce que sa représentation fatiguait autant l'esprit qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire, mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois, pour en remporter une entière intelligence », Corneille, *Héraclius*, « Examen », éd. cit., tome II, p. 361-362.

²⁹¹ La relation père-fils est plus particulièrement traitée par Thomas Corneille dans *Stilicon* (1660) et *Maximian* (1662) ainsi que par Boyer (*Tyridate*, 1649 et *Oropaste*, 1662), qui y ajoute le problème de rivalité fraternelle.

²⁹² « Cette tragédie a encore plus d'efforts d'invention que celle de *Rodogune*, et je puis dire que c'est un heureux original, dont il s'est fait beaucoup de belles copies, sitôt qu'il a paru », *Héraclius*, « Examen », éd. cit., p. 358.

²⁹³ Avec *Œdipe*, Corneille atteint un *sumum* dans la complexité des liens familiaux et de leur rapport au pouvoir, puisqu'à la relation d'inceste avérée avec sa mère s'ajoute une rivalité de pouvoir avec sa sœur Dircé, qui le considère comme un usurpateur, et avec Thésée qui, en épousant Dircé, deviendrait un danger pour son trône (« Ferait de ma Couronne une conquête aisée » v. 270). Après *Œdipe*, les conflits familiaux disparaissent dans *Sertorius* et *Sophonisbe*. La rivalité féminine prend le relais. Nous y reviendrons.

quelque sorte avec sa forme la plus pure, peut suffire. Nous approfondirons cette question lorsque nous aborderons le problème de l'identité dans le fonctionnement tragique du couple vainqueur / vaincu et dans la période historique 1643-1653²⁹⁴. Mais les explications que nous proposerons alors ne nous empêchent pas de nous demander ici si ce choix thématique ne lui a pas été en partie dicté par les exigences dramaturgiques que faisait peser la régularité et en particulier l'unité de lieu : les déchirements amoureux et politiques limités au cercle étroit d'une famille n'étaient-ils pas parfaitement adaptés à l'unique salle d'un palais où toute l'action doit se concentrer ?

Dans les trente années qui séparent les deux *Sophonisbe*, le lieu de la défaite a donc changé. Du champ de bataille encore adéquat dans les pièces de la première période, il est devenu cabinet du complot presque systématiquement après la Fronde. Les unités, la régularité ont fait leur œuvre, mais autant que ces contraintes, une évolution naturelle s'est imposée. Évolution née d'une part des difficultés matérielles de la représentation de la guerre et du champ de bataille sur scène, et, d'autre part, du changement des goûts du public, plus cultivé, plus raffiné, plus exigeant aussi et moins naïf devant les invraisemblances de la mise en scène et du décor. Mais cette conversion d'un lieu ouvert (le champ de bataille) en un lieu fermé (le cabinet du complot) ne s'est pas produite brutalement, et les étapes successives (avant 1640, entre 1640 et 1645, après la Fronde) n'ont pas uniquement concerné la scénographie. Certes, le théâtre est spectacle, il est « vu » et toute limite imposée à sa représentation affecte d'abord la scène, lieu de la représentation, et l'oblige à une nécessaire adaptation : le champ de bataille s'est peu à peu réduit et uniformisé pour se cantonner en un seul camp, puis en une seule salle. Des innovations de mise en scène et de décor souvent venues d'Italie ont révélé la capacité des dramaturges à animer la recherche artistique, mais en parallèle à ces mutations scénographiques se produisaient d'autres évolutions dramaturgiques, dans les outils d'écriture, dans la poétique et dans la thématique. Le récit se mue, de simple instrument apte à transférer des événements non représentables, en un art essentiel, un élément constitutif du langage dramatique, créateur d'espaces et d'actions imaginaires offerts au spectateur / lecteur, plus crédible finalement et plus « vraisemblable » que la représentation sur scène, devenue pour le public trop artificielle. Pour s'adapter à la scène, mais peut-être aussi sous l'influence du climat idéologique, les dramaturges ont reconsidéré leurs sujets. Puisque le conflit ne pouvait plus être totalement militaire, avec troupes et armées, ils ont

²⁹⁴ Voir deuxième partie p. 278 *sqq.* et troisième partie p. 368-369.

inventé une forme hybride, entre conflit militaire et complot, déplaçant le premier hors scène, faisant du second le moteur de l'action, les luttes armées d'autrefois générant les conspirations actuelles, conspirations qui étaient loin d'être des sujets étrangers pour des spectateurs qui vivaient en direct la montée des troubles préparant la Fronde. Pour renouveler encore ces sujets, les auteurs ont cherché d'autres idées du côté du conflit religieux et surtout du côté de la famille, où, là aussi, l'inspiration pouvait venir de la situation historique. Quelle plus parfaite concentration pour le lieu et pour l'action que le cercle familial, dont tous les membres peuvent vivre sous le même toit, se retrouver dans la même salle et entretenir des relations de rivalité, de jalousie, de haine secrète ou d'amour interdit, ô combien plus aptes à susciter « la crainte et la pitié », comme le suggère Aristote ? La scène et la défaite se sont adaptées l'une à l'autre (ou adoptées l'une l'autre), le complot et le récit sont devenus les techniques les plus efficaces de représentation du conflit sur la scène. Reste maintenant à comprendre, toujours sur le plan de la dramaturgie, comment la notion de défaite est amenée dans la pièce par l'auteur, comment est agencée la fable qui prend pour sujet la défaite, sous quelle forme, par quels moyens et à quel moment la défaite se présente et quelles seront les conséquences dramaturgiques de cette *dispositio*.

CHAPITRE II

L'ANNONCE DE LA DÉFAITE

Dans la *dispositio* de la pièce, dans l'élaboration du drame, le choix et la place des éléments autres que ceux qui constituent le lieu scénique, ne sont pas innocents. Qui prendra en charge l'annonce de la défaite sur scène, quels seront les effets produits par cette annonce et ces effets varieront-ils selon les messagers ? D'autre part, le moment où cette annonce a lieu (au début, au milieu ou à la fin de la pièce) est-il significatif ? Quelles raisons motivent tel ou tel choix ? Interviennent toujours pour ces choix, bien sûr, les contraintes de la régularité (essentiellement, bienséances et vraisemblances ici), mais aussi la dramaturgie propre à l'auteur, dans le sens où dramaturgie signifie « art de la composition des pièces de théâtre » (Litttré). Par quelles « techniques » et pour quels effets sur le spectateur l'auteur a-t-il opéré ces choix ?

Dans un premier temps, nous examinerons qui est le « messenger de la défaite », le héraut, porteur du destin ou de la volonté des dieux, celui qui, en quelque sorte, lance ou dénoue le drame. Car, en corrélation avec ce premier choix du messenger se pose, pour le dramaturge, le choix du moment : notifier la défaite en début de pièce, la « déclarer » dans l'exposition ne donnera ni le même déroulement au drame ni le même type d'émotion au spectateur, que si celle-ci est annoncée dans le dénouement, après plusieurs péripéties qui ont alimenté l'action. Le choix du « héraut » constitue donc le premier élément important dans la construction dramaturgique de la défaite. L'auteur effectue sa sélection entre des personnages aussi différents que des soldats, les confidents ou amis du vaincu, le vaincu lui-même ou encore le vainqueur. Chaque héraut a des motivations et une psychologie bien spécifiques, selon qu'il appartient au camp du vaincu ou au camp du vainqueur, selon, aussi, ses liens affectifs, de crainte, d'amitié ou de respect avec le vaincu. Les effets dramatiques sur le spectateur seront par conséquent très variés. Quand le vaincu lui-même reconnaît sa défaite sur scène, il peut montrer toute sa noblesse, manifester aux yeux du spectateur la grandeur tragique des héros accablés par le sort, une grandeur faite de lucidité, de dignité, de générosité. Quand les partisans du vaincu jouent les intermédiaires pour lui annoncer sa défaite, les répercussions sur le spectateur prennent une tonalité plus dramatique, parfois pathétique, qui accentuent le climat tragique. Les soldats ou les confidents rapportent avec fidélité et simplicité ce qu'ils ont vu, avec toute la brutalité du rapport spontané pour les uns, avec toute la sensibilité de serviteurs bienveillants pour les

autres, une palette de sentiments qui se joignent, pour le spectateur, au plaisir du récit épique, souvent élevé au niveau de l'hypotypose. Quand le vainqueur, enfin, prend en charge l'annonce de la défaite, il est censé faire preuve d'une noblesse au moins égale à celle de son adversaire, au nom des principes de la tragédie définis par Aristote, selon lesquels le genre se différencie de la comédie, par « le caractère propre des auteurs. Les auteurs à l'âme élevée imitaient les belles actions et les actions des hommes de mérite ; les auteurs vulgaires imitaient les actions des hommes vils »²⁹⁵. Mais cette conception du tragique perdurera-t-elle ? Nous percevons, en examinant les récits de défaite après 1645, non seulement un certain affaiblissement des valeurs héroïques (l'honneur, la gloire, la vertu, le devoir) au profit de valeurs très individualistes (l'amour, l'ambition), mais surtout une désaffection unanime (du vaincu comme du vainqueur) pour un pouvoir politique qui apparaît comme discrédité.

Le deuxième choix du dramaturge auquel nous allons nous intéresser, le choix du moment de la défaite, n'est pas non plus anodin. En le plaçant en début de pièce, l'auteur opte pour une problématique politique : les péripéties qui nourriront l'action seront des conséquences de cette défaite et relèveront du comportement du vainqueur et de celui du vaincu, d'attitudes politiques donc, dictées par la raison d'Etat, la fidélité à la patrie, le souci de gloire. En décidant de situer le moment de la défaite dans le dénouement, le dramaturge révèle d'autres intentions : l'action doit être soutenue jusqu'à la fin par des retournements de situation, obstacles et péripéties d'ordre militaire pour les pièces du même type, matériel ou psychologique pour les pièces à complot. La problématique sera donc héroïque ou psychologique. Entre ces deux extrêmes, d'autres choix sont possibles (à l'acte II ou à l'acte III) qu'il nous appartiendra d'étudier.

Au bout de cette étude, nous souhaiterions montrer que, comme pour le lieu, les choix du dramaturge dans la composition de la pièce sont orientés autant par des nécessités dramaturgiques extérieures (les conventions imposées par la régularité) que par le climat politique ou l'idéologie en vigueur au moment de la conception de la pièce²⁹⁶. La distinction entre trois grandes périodes se précise et s'impose ici nettement (les décennies 1634-1643, 1643-1653, 1653-1663) et nous conduira à un nécessaire approfondissement des relations entre l'Histoire et le Théâtre, objet de notre troisième partie.

²⁹⁵ *Poétique*, éd. cit., 1448b, ch. 4, 24-28, p. 33.

²⁹⁶ Aussi précisons-nous chaque fois que nécessaire la date (connue ou supposée) de la représentation de la pièce, sachant que pour certaines (*Crisante*, *Zénobie*, *Osman*, entre autres), une période de plusieurs années sépare la date de représentation de la date d'édition. Voir le tableau en annexe.

I- HÉROS ET HÉRAUTS

Dans les pièces de la période 1634-1643, la défaite est découverte et annoncée au spectateur presque toujours par le clan du vaincu, ce qui confère à ce dernier une dimension tragique forte, les vaincus et les vainqueurs se trouvent de ce fait drapés de la noblesse tragique qui fonde le genre. Autour des années 1645, le clivage vaincu / vainqueur s'estompe et la dialectique défaite / victoire se déplaçant en partie sur l'isotopie amoureuse, l'annonce de la défaite perd sa grandeur héroïque pour laisser place à une autre forme de tragique, plus intériorisé, plus attaché à l'étude des passions individuelles.

I-1- 1634-1643, annonce et tragique

I-1-1- Le clan des vaincus devant le « dit luctueux »

L'attitude la plus courante consiste à ce que le camp du vaincu découvre sa défaite, soit par l'arrivée d'un témoin de la bataille, soldat ou envoyé du roi, soit par le retour de combat du roi lui-même qui révèle à son entourage son échec. Dans les deux cas, le vaincu supporte avec courage et dignité son infortune, fruit généralement du revers de fortune tragique et offre au spectateur un modèle de noblesse stoïque.

- **Constat et constatation**

Lorsque la défaite est constatée et annoncée au public par le chef vaincu lui-même, la dramatisation est très forte, car aucun intermédiaire ne vient atténuer l'impact de l'échec. La situation est « parfaitement » tragique. Elle se traduit par sa lucidité, une prise de conscience amère de la réalité et un sentiment de culpabilité pour avoir entraîné ses proches dans le danger. Cette lucidité tragique se traduit tout d'abord par une prise de conscience réaliste du désastre, qui peut s'accompagner de rancœur et de reproches à l'encontre du peuple ou de la ville qui a abandonné le vaincu à son sort, mais qui ne le fait en aucun cas reculer devant ses responsabilités. Dans *La Mort de César* de Scudéry, Brutus sait que le peuple ne le suivra pas et que sa défaite est programmée. L'amertume l'emporte contre le peuple romain :

Infâmes cœurs faillis, esclaves sans honneur,
 Sachez qu'en me fuyant, vous fuyez le bonheur,
 Que vous allez rentrer dessous la tyrannie,
 Et que le repentir suivra l'ignominie.
 Mais à qui ces discours veulent-ils s'adresser ?
 Insensibles qu'ils sont, que sert de les presser ?
 La valeur et nos lois se trouvent méprisées ;
 Les Romains ne sont plus que femmes déguisées ;
 Et ne voyant en eux qu'artifice et que fard,
 Il leur faut la quenouille, et non pas le poignard.
 Eh bien, servez, méchants, contentez votre envie :
 Faites que votre mort s'égale à votre vie :
 Publiez hautement que César a vaincu,
 Et mourez dans les fers où vous avez vécu.²⁹⁷

C'est une réaction du même type, lucide et désabusée, qui donne une puissance tragique à Brutus et à Cassius dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal. Deux scènes présentent Cassie et Brute (acte III, scène 1 et acte V, scène 4) obligés de constater l'un après l'autre leur défaite, puisque, entre temps, il y a eu rebondissement et nouvel espoir pour le camp de Brutus. Ils se révèlent stoïques, amers et résignés devant un sort qui les accable, une destinée qui les écrase, moins amers cependant contre leur peuple que le Brutus de Scudéry. Cassius admet sa défaite mais s'étonne que Rome ait pu se détourner des Républicains :

C'en est fait, chère Rome, il faut rendre les armes
 Et tâcher d'épargner ton sang avec tes larmes,
 Il faut s'humilier aux pieds d'un Empereur,
 A ce nom seulement, je frissonne d'horreur :
 Mais quoi, le sort le fait, ce grand Maître des choses
 Veut voir ton changement dans ses métamorphoses.
 Fléchis donc, grande Reine et ne t'offense pas
 D'un conseil que je donne et que je ne prends pas,
 Mon dessein y résiste et je veux mourir libre,
 Puisqu'il plaît au Destin que je cesse de vivre ;
 Mais après un échec si grand et si fatal
 N'idolâtre jamais les auteurs de ton mal,
 Témoigne-leur plutôt qu'il n'est rien de si rude
 Que le joug insolent qui fait ta servitude ;
 Et peut-être qu'un jour Brute ressuscité
 Te rendra le bonheur avec la liberté²⁹⁸.

Brute se montrera tout aussi lucide devant le poids d'un *fatum* contraire. Il en a constaté les caprices à plusieurs reprises dans la pièce, mais il s'y soumet :

Puisque nos bons desseins sont vus d'un mauvais Astre,
 Il se faut préparer à souffrir ce désastre,
 L'impossibilité ne nous oblige point,
 L'honneur peut reculer quand il trouve ce point,

²⁹⁷ Scudéry, *La Mort de César*, éd. cit., V, 4, p. 74.

²⁹⁸ Guérin de Bouscal, *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., III, 1, p. 41-42.

Et celui justement perd le titre de sage,
Qui veut choquer du temps l'infailible passage²⁹⁹.

En tant que chef, il doit, en effet, se montrer irréprochable, il est le héros, le modèle, l'exemple pour ses hommes, c'est pour cette force et ce sens des responsabilités que ses soldats le respectent et l'admirent. On constate ici deux flexions d'un même héroïsme : le Brutus de Scudéry se montre belliqueux malgré son amertume, celui de Guérin de Bouscal reste stoïque dans son renoncement. Il ne doit pas l'oublier, aucune faiblesse ne peut lui être consentie, c'est ce que Straton, ami de Brute, lui rappelle dans cette même scène, au moment où celui-ci évoque le suicide :

Ha ! Laissez ce dessein indigne d'un bon cœur
Qui ternira l'éclat de votre gloire extrême,
Un vaincu doit avoir le maintien d'un vainqueur,
Et ne perdre jamais l'Empire de soi-même.

Mais c'est aussi une preuve de lucidité que d'envisager la mort comme la seule solution digne de la grandeur et de la noblesse d'un héros, et Brutus, comme Cassius, ne se masquant pas la gravité de leur situation, la réclament, comme une marque d'amitié et de dévouement de la part de leurs serviteurs ou amis :

Si je cherche la mort tandis que je suis libre,
N'est-ce pas pour montrer aux races à venir,
Que j'ai voulu mourir comme j'avais su vivre,
Quand j'ai perdu l'espoir de m'y plus maintenir.³⁰⁰

A la lucidité s'ajoutent donc le courage et le sens de l'honneur, autant de sentiments qui contribuent à créer un climat de noblesse digne de la tragédie. Cette lucidité, ce sens de l'honneur, cette dignité consistent aussi à n'avoir aucune complaisance pour soi-même, à reconnaître son échec, à savoir analyser ses erreurs, comme le fait Mithridate devant son épouse Hypsicratée, dans la pièce de La Calprenède. Il avoue sa responsabilité dans l'état désastreux de leur situation :

Toi qui dans mes combats compagne inséparable,
M'accompagne aussi dans mon sort déplorable,
Exemple infortuné de conjugale amour,
Et sans qui Mithridate est ennemi du jour,
Prodige d'amitié, fidèle Hypsicratée,
Regarde à quels malheurs je t'ai précipitée ;
Regrette avecque moi nos communes douleurs,
Et crois que sans rougir tu peux verser des pleurs...

Il est capable de prendre du recul, de revenir sur le passé et d'examiner les raisons de sa défaite. S'il a été vainqueur à plusieurs reprises, il en a sans doute tiré trop d'orgueil, et, en multipliant les offensives, il a provoqué le sort et a formé et entraîné ses ennemis qui peu à

²⁹⁹ *Ibid.*, V, 4, p. 82.

³⁰⁰ *Ibid.*, V, 4, p. 84 et 86.

peu ont appris à le combattre. L'orgueil, péché capital, est ici puni à la juste mesure du christianisme, malgré les thèmes païens qui ne lui font pas contrepoids :

J'ai bravé mille fois la puissance Romaine,
J'ai de leurs corps mourants couvert cent fois la plaine, [...]
J'ai soutenu l'effort de toutes leurs armées,
J'ai vu des plus grands chefs leurs troupes animées,
Et tous les plus vaillants que Rome ait jamais eus
Me seront obligés de tout ce qu'ils ont su.
Ils ont tous contre moi fait leur apprentissage,
Et tu sais si jamais j'ai manqué de courage,

Mais une attitude stoïcienne lui permet de tenir à distance le revers de fortune, nœud tragique traditionnel :

Même s'il t'en souvient cette fatale nuit
Que je fus par Pompée à l'extrême réduit,
Dans l'étrange malheur d'une telle disgrâce,
Ainsi que la Fortune ai-je changé de face ?
Vis-tu que ce visage eût perdu sa couleur,
Et que jamais ce front témoignât ma douleur ?

Enfin, la lucidité, c'est aussi le souci de l'autre. Ce vaincu, noble et courageux, ne fait pas preuve d'égoïsme ; il s'agit pour lui d'examiner avec la même lucidité ce que risque l'autre, le sort de celle ou de ceux qui l'ont accompagné dans son combat, et, sur ce point se greffe la culpabilité, car la compagne ou la famille, impliquées avec lui, devront partager son sort. Et si, pour lui, le courage ne fait pas défaut, le souci de l'autre vient altérer sa belle constance. Aussi Mithridate s'inquiète-t-il pour son épouse, ajoutant à la lucidité du héros tragique la culpabilité d'un héros sensible :

Et quoique tout tendît à me désobliger,
Jamais mon propre mal ne me pût affliger.
Malgré cette infortune où je t'avais conduite,
Tu voulus sans regret accompagner ma fuite,
Et je te jure ici la conjugale foi,
Que si je m'attristais ce ne fut que pour toi.³⁰¹

C'est le cas aussi de Pompée dans *La Mort de Pompée* de Chaulmer, qui, comme Mithridate, se tourmente bien plus pour son épouse Cornélie que pour lui-même. La lamentation pour la compagne devient même une marque de reconnaissance de la tragédie de transition, entre la tragédie irrégulière et la tragédie régulière, quand les valeurs viriles, héroïques, commencent à être contrebalancées par les valeurs sensibles, qu'un Racine portera à un point d'hégémonique excellence. Ainsi, dès les premiers vers, Pompée prend-il conscience de l'étendue de sa défaite et de ses conséquences pour ceux qui lui sont chers :

³⁰¹ *La Mort de Mithridate*, éd. cit. Toutes les citations de cette page sont extraites de l'acte I, scène 2, v.105 à 144, p. 151-152.

Quoi qu'avecque César et le Ciel et la terre,
 Et la mer à l'envi me déclarent la guerre,
 Dépouillé de tous biens sur ce bord étranger,
 Je trouverais encor mon sort assez léger,
 Ils auraient tous en vain ma constance assaillie,
 Si mon malheur n'était celui de Cornélie,
 Et de tant d'ennemis je n'en craindrais pas un,
 Si le danger n'était à tous les deux commun.³⁰²

Par ces exemples, nous voyons que le but des auteurs est de montrer, dans ces pièces de la première période, un vaincu digne devant l'adversité, capable de réflexion et de distance critique, soucieux des autres et non de son propre sort. Ce portrait est celui d'un héros dont la noblesse stoïque force l'admiration. Par sa souffrance et sa lucidité, par sa constance et sa générosité, le vaincu acquiert une grandeur tragique digne d'intéresser le spectateur / lecteur tout autant (et sans doute plus) que le vainqueur.

• Défaite rapportée

Mais la plupart du temps dans ces pièces de la première période, la défaite est rapportée au chef vaincu par ses partisans : soldats ou témoins qui viennent d'y assister et transmettent l'information juste après l'avoir découverte. La situation est là aussi particulièrement dramatisée, suscitant au plus haut point les émotions tragiques, puisque le spectateur les éprouve en même temps que le vaincu, tout en partageant également celle du rapporteur, qui revit intensément les épisodes racontés.

Les soldats sont évidemment les premiers témoins de la bataille, mais comme ils en sont aussi les participants, leur intervention est caractérisée par la spontanéité et l'affolement. Les procédés stylistiques sont caractéristiques du registre épique : emploi du présent ou du passé composé, phrases exclamatives, verbes d'action, champ lexical de la guerre, hyperboles... Ils soulignent pour le spectateur l'imminence du danger rendu quasiment palpable et lui imposent la même tension dramatique qu'au vaincu. Dans le *Scipion* de Desmarets de Saint-Sorlin dont nous avons déjà parlé³⁰³, c'est un soldat carthaginois qui vient prévenir le gouverneur de la ville que les Romains sont en train d'attaquer :

Seigneur, par un endroit de soldats dégarni,
 Et que la seule mer rendait assez muni,
 Dont nous avons jugé l'accès trop difficile,
 On a vu des Romains se couler dans la ville. [...]
 Je suis trop véritable, ils viennent sur mes pas.

³⁰² Chaulmer, *La Mort de Pompée*, éd. cit. I, 1, v. 1-8, p. 1-2.

³⁰³ Voir *supra*, p. 44.

Mais dans cet accident ce qui plus m'épouvante,
C'est encor qu'à leur tête on a vu Garamante,
Animant l'ennemi du geste et de la voix,
Et montrant de nos murs les plus faibles endroits.³⁰⁴

Le présent surgissant au milieu du récit au passé composé, les verbes d'action, les détails réalistes, la révélation de la trahison de Garamante inscrivent la scène dans un registre épique et dramatique, qui fait ressentir au spectateur une émotion aussi vive que celle du Gouverneur : « Ah ! bons Dieux ! que dis-tu ? mais je ne te crois pas ». Une situation identique apparaît dans *Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède (1637), où un soldat du parti de Jeanne arrive, affolé, pour lui annoncer sa probable défaite. L'attaque étant en train de se faire, le temps est le présent actuel, les mêmes procédés de style que dans l'exemple précédent sont utilisés et la dramatisation est de même intensité, puisque le spectateur apprend la nouvelle en même temps que Jeanne³⁰⁵. De même, dans *Saül* de Du Ryer, Phalti, un des officiers de Saül, vient prévenir le roi qui attend la bataille près du mont Gelboé de l'avancée de l'armée des Philistins. Il donne, au présent, des détails inquiétants sur l'offensive ennemie³⁰⁶. Plus loin, à l'acte V, c'est de manière assez originale et réaliste que le même Phalti révèle au spectateur la défaite de son roi, en s'en prenant aux soldats en fuite et en déplorant leur lâcheté sur le champ de bataille³⁰⁷.

Parfois, le récit, prenant une force et une étendue « spectaculaires », devient hypotypose, et, comme il est avant tout un témoignage de soldat, il s'attarde sur la description des armes et des blessures. *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal en présente un exemple caractéristique. Titine, affranchi de Cassius et participant au combat, fait à Brutus le récit de la défaite, il décrit avec une violence non contenue le carnage :

La mort vole partout, le sang avec les larmes
En mille endroits divers se mêle en ces alarmes.
Tout frémit, tout se plaint, les morts et les blessés
Gisent confusément l'un sur l'autre entassés.

Pour renforcer la dramatisation, la description s'attarde sur des cas particuliers :

Dans ce sanglant carnage ici l'un s'évertue

³⁰⁴ Éd. cit., I, 4, p. 23.

³⁰⁵ L'emploi de formes pronominales et passives montre que la situation est désespérée : « La ville contre vous s'arme de tous côtés, / Et tous les citoyens sont déjà révoltés. [...] Toutes les places d'armes / Et tous les carrefours sont remplis de soldats. » Aussitôt, Jeanne perd tout espoir et répond à son époux, Gilfort, qui veut la rassurer : « Non, si je suis venue à mon heure dernière, / Croyez que sans regret je perdrai la lumière, / Vous me verrez sans crainte attendre le trépas », éd. cit., I, 4, p. 14-15. Voir *supra*, p. 37, note 114.

³⁰⁶ Saül l'interrogeant sur la situation militaire, Phalti répond : « Que l'ennemi avance, / Redoutable en tous lieux par sa seule insolence. / Il brûle, il pille, il tue, il croit tout accabler, / Et pense avoir vaincu ceux qui l'ont fait trembler », éd. cit., I, 4, p. 13.

³⁰⁷ « Demeurez, fugitifs, que l'honneur vous arrête, / Puisque de tous côtés éclate la tempête, / Demeurez, fugitifs, vengez vos Princes morts, / Au moins pour les venger, faites quelques efforts. / Mais je leur parle en vain, la frayeur les emporte, / La gloire ne peut rien où la crainte est si forte », *ibid.*, V, 1, p. 93.

D'arracher de son corps la flèche qui le tue,
Et là l'autre retient par de faibles efforts
Son sang que mille coups font sortir de son corps.³⁰⁸

Plus tard, la situation s'inverse et nous nous retrouvons dans le camp opposé, celui d'Octave et d'Antoine. Là encore, c'est un soldat qui vient leur rapporter leur défaite (provisoire). Le parallèle est évident avec le récit de Titine, la tirade suit la même structure (description du carnage, hésitation du sort, fuite des soldats) :

Le souvenir d'un si sanglant carnage
Met mon âme en désordre et glace mon courage,
Jamais le ciel n'a vu tant de corps renversés
Et la mort assouvie a crié, c'est assez. [...]
Les dards grêlent partout, et les plus avancés,
En croyant de blesser, sont eux-mêmes blessés ; [...]
On ne saurait juger quels seront les vainqueurs,
Tous paraissent égaux et de bras et de cœurs ;
Enfin lassé de voir la victoire en balance
L'ennemi fond sur nous avec tant d'insolence,
Qu'on eût dit à le voir les armes à la main
Qu'il menait avec lui tout l'empire romain.
Tout meurt au même instant, on ne voit point d'épée
Qui du sang des Romains ne paraisse trempée,
Nos soldats à genoux implorant les vainqueurs :
Mais hélas c'est en vain ! la rage est dans leurs cœurs ;³⁰⁹

Les marques de l'énonciation et les termes modalisateurs (« mon âme », « sur nous », « nos soldats », « mais, hélas, c'est en vain ») soulignent l'implication du locuteur dans un récit vivant, saisissant, soumis à une puissante émotion, propre à susciter la même émotion chez le spectateur, et une émotion plus intellectuelle mais tout aussi vive chez le lecteur. Tous ces récits faits par des soldats-témoins présentent l'intérêt d'allier le réalisme à l'authenticité des réactions, au sens où, ne passant par aucun intermédiaire, elles sont comme éprouvées directement sur le champ de bataille, en pleine action.

Très souvent aussi, dans ces pièces des années 1635-1643, les témoins directs de la défaite sont les confidents, envoyés surveiller l'évolution de la bataille, parce que le héros, ou plutôt l'héroïne, n'a pas le courage d'affronter directement les faits. La vision qu'ils en rapportent est plus naïve et moins assurée que celle du soldat, moins effrayée aussi car ils ne sont pas en première ligne pour apprécier le danger. Ces confidents jouent d'autre part un autre rôle, celui d'absorber en quelque sorte l'émotion première de la défaite et de protéger d'une trop grande souffrance leur maître ou maîtresse à qui ils pourront faire un récit moins vif, moins vivant, moins insupportable. Ainsi, dans *Sophonisbe* de Mairet, ce sont les suivantes de Sophonisbe, Phénice et Corisbé, qui sont envoyées pour surveiller la

³⁰⁸ Guérin de Bouscal, *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., III, 3, p. 47.

³⁰⁹ *Ibid.*, IV, 2, p. 61.

bataille et en faire le compte rendu à leur maîtresse, effrayée à l'idée d'y assister. On voit à quel point Phénice, dans l'exemple qui va suivre, cherche à atténuer pour sa maîtresse l'impact d'un tel récit, en l'évoquant comme un divertissement, voire une curiosité, un événement « intéressant » (on remarque les expressions « sans aller loin d'ici », « si c'était son plaisir »), et en utilisant, à la place du vocabulaire de la peur et de la guerre habituellement attendu dans ces circonstances, le champ lexical du spectacle et des verbes de perception (que nous soulignons). Cependant, Sophonisbe montre dans sa réponse qu'elle reste très lucide sur « ce tragique spectacle », évacuant par sa lucidité la possibilité d'une mise en abyme suggérée par Phénice :

Phénice : Enfin toute la ville est dessus la muraille,
D'où *comme d'un théâtre*, elle voit la bataille,
Et votre Majesté, sans aller loin d'ici,
Si c'était son plaisir, la pourrait *voir* aussi.
Sophonisbe : Non, j'ai trop de frayeur, et suis trop désolée
Pour *voir* cette mortelle et douteuse mêlée [...]
Mais si vous souhaitez *ce tragique spectacle*,
Pour le *voir* sans danger ainsi que sans obstacle,
Rendez-vous au sommet de la plus haute tour,
D'où *l'œil découvre* à plein tous les champs d'alentour ;
Et que de temps en temps l'une ou l'autre descende
Pour m'assurer toujours des maux que j'appréhende ;³¹⁰

On comprend bien que la fonction de ces confidentes consiste à atténuer le choc de la défaite sur leur maître ou maîtresse, qu'elles essaient de préserver ainsi d'une trop grande émotion, tout en les informant de la gravité des faits. C'est pourquoi cette intervention des confidentes est assez courante : on la retrouve par exemple dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal. La suivante de Porcie vient lui décrire le combat, à l'acte II comme dans *Sophonisbe*, et pour les mêmes raisons, afin de lui éviter une épreuve trop douloureuse. Nous remarquons (et soulignons) ce même champ lexical du spectacle, du plaisir et du divertissement : sans doute est-ce là aussi une façon adroite pour le dramaturge de suggérer une mise en abyme de la représentation, autre moyen de faire visualiser au spectateur le spectacle qu'il ne représentera pas. Remarquons aussi que Porcie corrige, comme Sophonisbe, le ton trop optimiste de sa suivante :

La compagne : Madame, en cet instant tous les soldats en armes
Commencent le combat qui doit finir vos larmes ; [...]
S'il vous *plaît* de les *voir*, vous le pourrez sans peine,
Du haut de ce rocher qui commande à la plaine,
J'en viens tout maintenant pour vous en avertir,
Croyant que cet objet vous pourrait *divertir*.
Porcie : *Observer* sans danger l'ordre de deux armées,
Par la haine et l'honneur au combat animées,
C'est un *plaisir* fort doux dans un cœur arrêté,

³¹⁰ Éd. cit., II, 1, v. 327-340, p. 681.

Qui voit sans intérêt l'un et l'autre côté :
 Mais *représente-toi* la course vagabonde
 D'un vaisseau que deux vents ballottent dessus l'onde,
 Et tu verras l'état d'un courage offensé,
 Qui dans l'un des partis se trouve intéressé,
 Suivant que l'ennemi avance ou qu'il recule,
 Tantôt la peur le glace, ore l'espoir le brûle
 Il attaque, il défend et pour ferme qu'il soit,
 Il est aussi flottant que le combat qu'il voit.

Différée, la visualisation permet donc d'édulcorer le tragique, en somme de le médiatiser. Grâce à l'intervention de sa suivante, Porcie a pu se préparer à affronter la vision du combat. Dès lors, elle aura le courage d'assister à la suite des événements, malgré ses inquiétudes :

Les Dieux me sont suspects depuis que leur colère
 En faveur d'un Tyran arma contre mon père ;
 Allons-y toutefois, et par nos actions,
 Témoignons qu'un grand cœur dompte ses passions.³¹¹

Dans *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, ce n'est pas une confidente, mais plutôt un « confident », Aristée, le grand prêtre, qui rapporte à Cléopâtre ce qu'il a vu. La situation est comparable à celle de *Sophonisbe*, avec un premier vers presque identique, et les mêmes circonstances : l'observation de la bataille à partir d'une position élevée, mais l'utilisation du passé composé opère une dramatisation différente, le choix de ce régime temporel présentant la défaite comme irréversible, conséquence d'une action révolue :

Tout le peuple a pu voir du haut de la muraille
 Que touchant le laurier du combat prétendu,
 Ils ne l'ont pas gagné, mais nous l'avons perdu,
 Puisque sans coup frapper, César s'est rendu maître
 Et des forces d'Antoine et d'Antoine peut-être.³¹²

Quant à *La Cléopâtre* de Benserade, on y trouve toujours la position spatiale élevée d'où la bataille est observée³¹³, mais le récit utilise cette fois un mélange de passé composé et de présent de narration permettant de combiner deux effets : le constat de la situation actuelle, vivante, forte en émotion, et une description concrète de la bataille. Le rôle du « confident rapporteur » est tenu par Dircet, garde d'Antoine, le champ lexical de la vue et du spectacle est toujours récurrent (nous soulignons) :

³¹¹ Éd. cit., II, 5, p. 39-41.

³¹² Éd. cit., III, 3 p. 41.

³¹³ Pour justifier la vue d'ensemble que peut avoir le témoin-confident, l'auteur le place souvent dans une situation élevée, au-dessus de la scène de bataille, comme dans une loge de théâtre. Le mot « spectacle » est utilisé dans *Sophonisbe*, v. 335, ainsi que le mot « théâtre » que l'on trouve aussi bien dans *Sophonisbe*, v. 328 que dans *Cléopâtre* de Benserade. Rappelons ces différentes positions : « la plus haute tour » dans *Sophonisbe* (v. 337), « du haut de ce rocher » dans *La Mort de Brute et Porcie*, « du haut de la muraille » dans *Cléopâtre* de Mairet et « sur les tours » dans *Cléopâtre* de Benserade.

Aussitôt que le peuple assemblé dans la ville
 A *vu* sortir Antoine, assisté de Lucile,
 On l'a *vu* sans dessein courir de toutes parts
 Les femmes, les enfants, les plus faibles vieillards
 Ont monté sur les tours afin de *voir* combattre,
 Et du toit des maisons il s'est fait un *théâtre*. [...]
 De ces lieux élevés, le peuple *voit* sans peine
 Le combat préparé sur l'une et l'autre plaine,
 La terre avec horreur couverte d'escadrons,
 Le vaste front des eaux tout coupé d'avirons,
 La poussière s'élève en épaisse fumée
 Qui couvre tout le gros de l'une et l'autre armée,
 Et sous mille vaisseaux qui crèvent de soldats
 L'onde *paraît* superbe, en ne *paraissant* pas.³¹⁴

Ce champ lexical de la vue et du spectacle met en avant, dans et par le récit, les effets de visualisation qui agissent sur le spectateur d'un spectacle médiatisé, intériorisé, mais toujours dénoncé comme « théâtre », des opérations certes, mais aussi de la représentation. Le champ de bataille, désigné plusieurs fois par Mairet et Benserade comme un « théâtre », suggère habilement des effets de « théâtre dans le théâtre », ce qui permet de représenter, médiatiser, faire visualiser, imaginer un spectacle qui restera imaginaire, imaginé. Le récit tragique devient *medium* entre la scène et la salle : il médiatise les émotions pour les rendre supportables. Mais curieusement, la médiatisation qui atténue le tragique est compensée par ces efforts de visualisation qui conduisent le spectateur à composer lui-même le tableau mental des événements et renforcent par conséquent l'impression tragique, ce qui rend ces récits paradoxaux, à la fois capables d'édulcorer et d'attiser l'émotion tragique, de la rendre plus douce pour le personnage, mais plus intense pour le spectateur. Aussi n'est-il pas étonnant que, dans ces récits de défaite faits par les proches du vaincu, l'utilisation du présent soit privilégiée³¹⁵, il s'agit plus souvent du présent actuel dans les récits de confidents que du présent de narration, utilisé plutôt dans les récits de soldats³¹⁶. En effet, les confidents rapportent les actions pratiquement en même temps qu'ils les voient, d'où cette omniprésence du champ lexical de la vue, qui semble évoquer une mise en abyme du spectacle de la défaite. Le spectacle n'est plus sur la scène, mais dans l'imaginaire des spectateurs de la pièce grâce au récit que leur rapporte, en direct, au moment où il le voit,

³¹⁴ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., II, 3, p. 17.

³¹⁵ Par exemple dans les extraits de *Sophonisbe* et de *La Mort de Brute et de Porcie* étudiés précédemment.

³¹⁶ On citera cependant *Mirame* de Desmarets comme exemple intéressant de présent de narration dans le cas d'un récit de confident. Almire, princesse confidente de l'héroïne l'utilise pour rapporter la défaite navale de la Bithynie. L'amiral vaincu saborde lui-même sa propre flotte. Ce présent rend plus proche la menace sur la ville d'Héraclée que fait peser le vainqueur Arimant, d'autant plus qu'une autre ville (Diospole) a été conquise : « *Mirame* : Mais l'Amiral est mort. / *Almire* : En homme généreux. / Ne pouvant mieux du sort repousser les injures, / Lui-même en ses vaisseaux il fait cent ouvertures, / Engloutissant ainsi, par un acte nouveau, / Les ennemis et lui dans un même tombeau. / *Mirame* : Son courage me plaît, mais son malheur me tue. / *Almire* : Encor n'est-ce pas tout, Diospole est perdue. / Le Gouverneur est mort, son fils en ce malheur / Réduit dans le château montre encor sa valeur » éd. cit., III, 1, p. 41-43.

le récitant, comme s'il était lui-même spectateur d'une loge d'où il assiste au spectacle. On comprend aussi aisément l'utilisation du passé composé, comme dans *Le Marc-Antoine* ou *La Cléopâtre* de Mairet (voir ci-dessus). On insiste alors davantage sur les conséquences dans le présent d'une action achevée, en l'occurrence sur les conséquences de la défaite et son caractère irrémédiable. Quant au mélange de passé composé et de présent, il peut n'avoir d'autre but que de rendre l'action plus « vivante » : c'est le cas pour *La Cléopâtre* de Benserade que nous venons de citer, ou peut chercher à produire un autre effet dramatique, par exemple faire alterner les émotions actuelles de l'énonciateur avec les moments de récit, de manière à mêler registres pathétique et épique. C'est cette option que choisit, par exemple, d'Aubignac dans *Zénobie*. Diorée, fille de la dame d'honneur de Zénobie, s'est réfugiée dans la chambre de la reine et, en proie à la panique, se lamente, seule. Elle évoque au passé la bataille et les morts, elle décrit au présent ses réactions d'effroi :

Quel spectacle de confusion, de carnage et d'horreur ! Dieux, qu'une bataille est bien l'image des Enfers ! Que de bruit, que de poudre, que de sang, que d'hommes renversés, coupés en pièces, égorgés et massacrés, étouffés sous les chevaux et les chariots ! J'en tremble encore, j'en frémis, tous ceux que j'ai vus tomber sous les armes m'ont fait pitié, la crainte m'a persuadée que tous les traits qu'on tirait venaient jusqu'à nous et je n'ai pas cru que nous fussions en sûreté dans le haut du palais contre les javelots et les épées.³¹⁷

Ces quelques exemples illustrent l'importance des confidents qui servent à la fois à maintenir en suspens l'émotion, en adoucissant et retardant la révélation de la défaite, et à renforcer l'effet pathétique en montrant au spectateur l'entourage du vaincu impliqué et compatissant. Le récitant, spectateur délégué, est un *medium* sur scène d'un spectacle qui a lieu dans le hors scène, et qu'il relie à la fois à la scène (puisqu'il s'adresse à son maître) et à la salle (puisqu'il permet au public de visualiser ce qui n'est pas montré). Le récit vient médiatiser le non représenté ou l'irreprésentable afin de conserver à la tragédie son atmosphère tragique sans nuire à la bienséance et à la régularité.

Si les confidents ne sont pas à même d'indiquer l'issue de la bataille, parce que l'information qu'ils ont reçue était partielle ou incertaine, il faudra bien un ultime messenger pour venir compléter le tableau mental. Un intermédiaire supplémentaire est donc nécessaire, amplifiant encore la dramatisation, produite aussi bien par l'attente de la révélation que par la multiplication des relais d'information. L'émotion est d'autant plus forte que les sentiments du spectateur sont liés à ceux du futur vaincu, qui n'est toujours

³¹⁷ Éd. cit., II, 1, p. 30 (nous avons rétabli, à notre sens, la ponctuation des trois premières phrases en remplaçant les points d'interrogation par des points d'exclamation). La bienséance ne saurait s'accorder avec le dégoût, c'est une raison qui explique que les dramaturges, soucieux de respecter de telles convenances, aient préféré médiatiser l'horreur.

pas fixé sur son sort et qui est maintenu sous une terrible tension. Retrouvons Sophonisbe au moment où ses confidentes sont de retour pour l'informer :

Sophonisbe : Eh bien qu'avez-vous vu ?

Corisbé : Le plus rude combat

Qui se verra jamais.

Sophonisbe : Ö Dieux ! le cœur me bat,
Et m'annonce déjà que nous avons du pire.³¹⁸

Mais ce n'est pas Corisbé qui pourra dévoiler l'issue du combat. Pour elle, la situation est trop embrouillée :

C'est ce qu'assurément nous ne saurions vous dire,

Car outre que de soi la distance des lieux

Montrait confusément les objets à nos yeux,

C'est qu'un nuage épais de poudre et de fumée

Nous empêchait de voir et l'une et l'autre armée.³¹⁹

Cette ignorance met à rude épreuve la patience de son interlocutrice, qui voudrait savoir et ne peut s'empêcher d'espérer encore :

Sophonisbe : Et le peuple ?

Corisbé : Le peuple ! il est sur les remparts,

Qui pousse vers le ciel ses cris et ses regards,

Autant pour témoigner sa faiblesse ordinaire

Que pour encourager les nôtres à bien faire ;

Et l'on en voit beaucoup, par des chemins divers,

Aller faire leurs vœux dans les temples ouverts,

De manière que Cirte, en toute son enceinte,

N'est rien qu'un grand tableau de désordre et de crainte.³²⁰

Même situation et mêmes effets dans *La Mort de Brute et de Porcie* où la compagne de Porcie ne pourra pas non plus donner le résultat du combat dans la scène évoquée plus haut, qui se termine sur les inquiétudes de Porcie reprochant aux Dieux leur inconstance, mais ignorant toujours ce qu'ils ont décidé³²¹. Dans les deux cas que nous venons de voir, l'auteur, après cet effet de suspens et d'angoisse, doit avoir recours à un autre moyen pour donner enfin l'information de la défaite. La médiatisation est double, et par le témoignage direct mais incomplet des confidentes, et par le récit rétrospectif d'un autre messenger qui arrivera plus tard dans la pièce, une fois la bataille terminée, et en révélera l'issue. C'est une façon, pour le dramaturge, de réitérer les sentiments tragiques que suscite la défaite : les suspendre, les différer, les compléter, afin de les rendre plus saisissants. Ainsi dans *Sophonisbe*, la scène entre la reine et ses confidentes se termine sur ses plaintes devant les aléas du sort, comme dans l'extrait de *La Mort de Brute et de Porcie*, que nous venons de

³¹⁸ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., II, 1, v. 413-415, p. 683.

³¹⁹ *Ibid.*, v. 416-420, p. 683-684.

³²⁰ *Ibid.*, v. 433-436, p. 684.

³²¹ Voir *supra*, p. 88.

rappeler. Elle ignore toujours l'issue du combat, et cette ignorance qui la déchire exacerbe ses craintes :

Ha ! Corisbé, le Sort a juré ma ruine,
Et la puissance humaine a choqué la divine ;
Les Dieux, que mon bonheur a sans doute lassés,
Ne sont pas satisfaits de mes malheurs passés,
Et je m'ose moi-même à moi-même prédire
Qu'ils me gardent encore quelque chose de pire.³²²

Aussitôt Caliodore, son domestique, fait son apparition pour rapporter ce que, du haut des remparts, les suivantes n'avaient pu voir, son récit venant compléter leur témoignage en direct, resté inachevé. Aussi est-il présenté, lui, comme « messenger » dans une didascalie, puisqu'il apporte enfin l'information définitive, il ne s'adresse pas directement à la reine, pour, encore une fois, atténuer l'émotion et la médiatiser, mais à une des suivantes :

Caliodore, messenger : Ha ! Phénice, le Roi !
Phénice : Dieux ! qu'est-ce que j'entends ?
Mais de grâce, de peur de surprendre la Reine,
Déguise-lui d'abord le sujet qui t'amène.

Finalement, il est contraint par Sophonisbe de tout révéler et rapporte la défaite sur le mode du récit *a posteriori*, mais en utilisant le présent de narration pour faire (re)vivre aux auditeurs le déroulement du combat :

Nous poussons hardiment nos armes plus avant ;
Le Roi tout le premier, payant de sa personne,
Nous conduit à leur camp que l'on nous abandonne
Par un combat si faible et si peu résolu
Que nous pouvions juger qu'on l'avait bien voulu [...].
Sur cet amusement l'ennemi se rallie ;
D'un côté Massinisse, et de l'autre Lélie
Sans nous donner loisir de reprendre nos rangs,
Viennent fondre sur nous, comme deux fiers torrents.

Il laisse Sophonisbe faire elle-même les déductions, avant de dévoiler enfin l'issue fatale :

Sophonisbe : Le Roi par conséquent est mort, ou prisonnier ?
Caliodore : De tous nos maux publics c'est ici le dernier ;
Il est vrai qu'en montrant sa valeur infinie,
Ce prince malheureux a sa trame finie.³²³

Le dramaturge a donc opté pour une double médiatisation et une double suspension des émotions tragiques. Les auteurs ont peut-être pris conscience que les sentiments prônés par Aristote, « la crainte et la pitié », naîtront plus facilement chez le spectateur de ces effets dramaturgiques de médiatisation et de suspension, de ces interventions de récitants entre la scène et la scène, entre la scène et la salle, plutôt que de la représentation sur scène d'une défaite militaire qui risque de ne provoquer que dégoût et terreur, si contraires à la

³²² *Sophonisbe*, v. 443-448, p. 684.

³²³ *Ibid.*, II, 2, v. 474-532, p. 685-687.

bienséance, devenue sacro-sainte. Suivant ces mêmes principes dramaturgiques de suspension et de médiatisation, Guérin de Bouscal dans *La Mort de Brute et de Porcie*, nous fait attendre la scène suivante de celle où la confidente observe le champ de bataille, c'est-à-dire la scène 1 de l'acte III, pour nous renseigner sur l'issue du combat. C'est là, en effet, que Cassie prend acte devant ses affranchis de sa défaite et donne au spectateur une première version de la bataille. Or cette version n'est pas encore la définitive et plusieurs informateurs se succéderont, chacun apportant une part de vérité (Brute se dit vainqueur à la scène 2, Titine, affranchi de Cassie, annonce la défaite de son maître à la scène 3, la défaite définitive de Brutus n'ayant lieu qu'à l'acte V, par une annonce du vainqueur, Octave). Que d'intermédiaires, que de suspens, que d'émotions avant la révélation finale³²⁴. Mais l'exemple le plus célèbre de suspens dans la révélation de la défaite reste sans aucun doute celui d'*Horace*, où le double rapport de Julie (III, 6) et de Valère (IV, 2) aiguise la patience du spectateur. D'autant plus que les récits des deux intermédiaires ne sont pas, comme dans les exemples précédents, confus ou incertains, mais assurés et en totale contradiction. Les émotions s'en trouvent encore amplifiées. Le premier récit, celui de Julie, annonce la défaite de Rome :

Le vieil Horace : Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire ?

Julie : Mais plutôt du combat les funestes effets,
Rome est sujette d'Albe, et vos fils sont défaits,
Des trois les deux sont morts, son époux seul vous reste.

Le vieil Horace : O d'un triste combat effet vraiment funeste !
Rome est sujette d'Albe, et pour l'en garantir
Il n'a pas employé jusqu'au dernier soupir !

Mais peu après, Valère vient corriger la défaite en victoire :

Valère : Que parlez-vous ici d'Albe et de sa victoire ?

Ignorez-vous encore la moitié de l'histoire ? [...]

Le vieil Horace : Quoi, Rome donc triomphe !

Valère : Apprenez, apprenez

La valeur de ce fils qu'à tort vous condamnez.³²⁵

Ces exemples nous montrent l'intérêt de ces étapes produites par différents hérauts et de ces effets dramaturgiques de médiatisation dans la révélation de la défaite. Ils font partie intégrante de l'action, la mettent en suspens, en renouvellent l'intérêt et augmentent l'émotion aux yeux du spectateur, tout en préservant les bienséances. Ces relais, soldats ou confidents, en créant un climat épique autour du héros vaincu (rôle des soldats), ou en accentuant le pathétique de sa situation (rôle des confidents), renforcent sa dimension tragique, alors même que le sang ne coule plus sur la scène. Sa souffrance stoïque à

³²⁴ Les péripéties dont cette pièce est fertile seront étudiées, dans la deuxième partie, sur l'ambiguïté de la victoire (« Incompréhensibles destins », p. 234).

³²⁵ *Œuvres complètes*, éd cit. , tome I, III, 7, v. 992-998, p. 876-877 et IV, 2, v. 1095-1102, p. 881.

l'arrivée du soldat pénétrant brusquement sur scène pour lui annoncer la défaite ou dans l'attente de sa révélation, quand les confidents, par ignorance ou par égard, multiplient les interventions pour la retarder, ne peut que susciter la compassion et l'admiration du spectateur et accentuer « la pitié et la crainte » inhérentes au poème tragique.

I-1-2- Le vainqueur, héraut de la défaite

Mais la défaite n'est pas toujours révélée au spectateur par le vaincu ou par des intermédiaires soucieux de le ménager comme ses soldats ou ses confidents. Il peut très bien arriver, et on imagine à quel point la dramatisation en sera amplifiée, que le vainqueur en personne vienne avertir son adversaire de son échec. Comment se comportera-t-il ? Avec quelle arrogance, quelle insolence ne devrait-il pas écraser le vaincu de son dédain ? Comment pourrait-il ne pas triompher et ne pas rabaisser cet ennemi qui a occasionné tant de maux pour lui ? Nous verrons toutefois qu'il est assez rare que le vainqueur se comporte de la sorte, et que, bien au contraire, évitant tout excès de vanité, il rend hommage à la grandeur tragique de son adversaire, se grandissant lui-même par cette noble attitude.

Le cas est rare, mais il apparaît dans quelques pièces, le vainqueur peut faire preuve d'orgueil. On peut en effet remarquer, dans la première période étudiée, des exemples où il semble prendre plaisir à vanter ses mérites et à décrire en détail la destruction des forces ennemies, plus d'ailleurs pour mettre en valeur la qualité de ses troupes que par réel mépris de l'adversaire. On peut citer *Crisante* de Rotrou³²⁶, *Panthée* de Tristan³²⁷ ou *L'Amour*

³²⁶ Dans *Crisante* [Paris, A. de Sommerville et T. Quinet, 1640], un capitaine romain décrit le combat qui a opposé les Romains et les Corinthiens. Le roi Antioche a dû fuir, abandonnant sa femme Crisante aux vainqueurs qui s'emparent de la ville. Le général Manilie en profite aussitôt pour rendre hommage à Rome : « Tout succède à nos vœux, et Rome est toujours Rome / Sa puissance est fatale à toute autre grandeur, / Nos exploits chaque jour accroissent sa splendeur, / Et le plus fier orgueil de la terre et de l'onde / Contemple avec respect cette reine du monde. » Le capitaine poursuit en faisant son propre éloge et celui de l'armée romaine et en insistant sur l'anéantissement de l'ennemi : « Quel fut notre courage, et quelle autre victoire / A jamais à l'empire apporta plus de gloire ? / Au milieu des dangers, nos gens, comme lions, / Ont battu les auteurs de ces rebellions ; / Tout tremblait sous leurs pas ; ces démons de la guerre / De rivières de sang ont arrosé la terre ; / Comme foudres nos bras tombaient sur les vaincus, / Et fendaient à la fois les corps et les écus ; / Leurs mains, quand nous frappions, étaient à peine prêtes ; / Des orages de traits descendaient sur leurs têtes, / Ils tombaient pêle-mêle, étouffés sous nos pas, / Et pour un de nos gens cent ne suffisaient pas », dans *Œuvres de Jean Rotrou*, Paris, Th. Desoer, 1820, tome IV, I, 1, p. 191.

³²⁷ Dans *Panthée*, Cyrus, roi des Perses, après avoir vaincu les Assyriens, fait, lui aussi, son propre éloge devant ses généraux : « Chrisante, ils sont défaits, et c'est notre destin / De revenir chargés d'honneur et de butin / Après avoir dompté cette injuste Puissance / Qui veut insolemment opprimer l'innocence. » Par la même occasion, il condamne le manque d'organisation et de discipline de ses ennemis : « Les Perses en effet ont paru plus qu'humains / Lorsqu'avec ces grands cris ils sont venus aux mains. / Partout les ennemis troublés de cette audace / Ont pris chacun de nous pour le Dieu de la Thrace. / Ils se sont ébranlés en nous voyant marcher, / Et des traits infinis qu'ils ont pu décocher, / Comme ils se renversaient les uns dessus les autres, / Ce n'est que par hasard qu'ils ont blessé des nôtres, / Que leur cavalerie a plié lâchement, / Nous voyant avancés dans leur retranchement : / Dans la confusion que l'épouvante apporte, / Les soldats et les chefs se sont troublés de sorte / Qu'ils se sont séparés dès lors également / Et de l'obéissance et du

tyrannique de Scudéry³²⁸, trois pièces jouées entre 1635 et 1638. Mais déjà dans l'une de ces pièces, *Panthée*, une certaine tendance à la prudence et à l'indulgence apparaît chez le vainqueur, et quand il se retrouve face à son adversaire déchu, il se montre plutôt généreux et respectueux. Non seulement il ne cherche pas à l'humilier, comme le fait le Tiridate de Scudéry, mais il lui offre de devenir son allié³²⁹. Cette tendance à la prudence et à la magnanimité chez le vainqueur va se confirmer de plus en plus entre les années 1635 et 1640. Le vainqueur, bien que fier de sa victoire, se méfie du triomphe facile et reconnaît les qualités de l'ennemi. La conscience de la versatilité du sort le rend, sinon modeste, du moins équitable dans ses jugements. Ainsi le discours d'Agamemnon dans *La Troade* de Sallebray, pièce jouée en 1639, est plus modéré que celui des vainqueurs des pièces précédentes. S'il célèbre sa victoire avec le même orgueil, il sait aussi reconnaître la pugnacité de ses adversaires. Le ton est toujours épique, la défaite des ennemis est cuisante, mais ils ne sont plus traités de lâches ou d'incapables : ils sont appelés « demi-dieux » et possèdent « un courage indompté »³³⁰. Mais c'est *Le Cid*, à l'évidence, qui mettra le mieux en valeur l'adversaire et lui accordera toute sa dignité. Ce n'est pas par hasard que le surnom de « Cid » est donné à Rodrigue par ses ennemis. Il a su, en effet, se faire respecter d'eux et, quand il rapporte au roi les circonstances de la bataille, il n'hésite pas à leur rendre hommage et raconte comment, après un premier moment de surprise et de panique, les assaillants se sont repris. Dans ce passage, Rodrigue insiste aussi bien sur leur sens de l'honneur que sur la qualité de leurs chefs :

commandement. / S'ils se fussent battus avec plus de courage, / Ils en eussent reçu moins de désavantage », *Panthée*, éd. cit., I, 1, v. 1-4 et 9-24, p. 157.

³²⁸ Tiridate célèbre orgueilleusement sa victoire sur son beau-père Orosmane : « Enfin, je suis vainqueur, la gloire m'environne ; / Je brille de l'éclat d'une double couronne ; / Toute la Cappadoce est soumise à mes lois, / Et je m'en vais monter au trône de ses Rois. » Comme dans les deux autres exemples, il se livre presque outrageusement à son propre éloge et à celui de son armée : « Notre rare valeur a passé comme un foudre, / Les plus superbes tours ne font qu'un peu de poudre, / Tout fléchit, tout se rend, et mes heureux projets / N'ont point eu d'ennemis qui ne soient mes sujets ». Mais dans la description de la défaite de ses adversaires, il est sans aucun doute le plus dédaigneux des vainqueurs, n'hésitant pas à se réjouir de la soumission des vaincus, des destructions matérielles et des massacres : « Un beau-père insolent est dans la servitude. / Son fils attend de nous un traitement plus rude ; [...] La ville d'Amasie est un beau cimetière », éd. cit., I, 2, v. 113-116 ; 121-130, p. 536. Cette vanité se manifeste devant des interlocuteurs différents, devant son gouverneur dans les citations précédentes, devant son beau-père vaincu (I, 3), ou devant son épouse : « Il n'est rien de plaisant pour une âme offensée / Comme l'affreux objet d'une ville forcée. / C'est là que le désordre est agréable aux yeux, / C'est là que doit paraître un cœur victorieux, / Car au milieu des morts, du sang et de la proie, / Le feu qui la dévore est un beau feu de joie », II, 1, v. 369-374, p. 545.

³²⁹ « De moi, je ne suis point un insolent vainqueur, / Je redonne les biens pour acquérir les cœurs, / Et fais voir clairement que je ne fais la guerre / Que pour mieux établir la paix dessus la terre ; / Je ne m'attaque point à qui vit justement, / Et quand je peux punir je pardonne aisément », éd. cit., I, 1, v. 85-90, p. 160.

³³⁰ « A la fin Jupiter pressé de son devoir / Permet que les Troyens sentent notre pouvoir, / Notre insigne valeur, malgré sa jalousie, / Rend le démon des Grecs triomphant de l'Asie, / Nous voyons dans la flamme, ou tenons dans les fers / Ces indignes auteurs de tant de maux soufferts, / Le fameux Ilion n'est plus tantôt que cendre, / Et tous ces demi-dieux venus pour le défendre, / Quoi qu'ils fussent pourvus d'un courage indompté, / N'ont pu venir à bout de ce qu'ils ont tenté, / Nous les foulons aux pieds, et leurs têtes superbes / D'une honteuse peur se cachent sous les herbes, / C'est l'infâme laurier dont ils sont couronnés, / Et le prix des desseins qui les ont amenés », éd. cit., I, 1, p. 2.

Mais bientôt malgré nous leurs Princes les rallient,
 Leur courage renaît et leurs terreurs s'oublient,
 La honte de mourir sans avoir combattu
 Rétablit leur désordre et leur rend leur vertu :
 Contre nous, de pied ferme, ils tirent les épées,
 Des plus braves soldats les trames sont coupées,
 Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port
 Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

Ayant reconnu, après Eschyle³³¹, que le mépris de l'adversaire ne grandit en rien le vainqueur, Corneille englobe dans un même éloge les exploits des deux camps ennemis :

Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres
 Furent ensevelis dans l'horreur des ténèbres,
 Où chacun seul témoin des grands coups qu'il donnait,
 Ne pouvait discerner où le sort inclinait !³³²

D'une manière générale, on peut dire que, jusque dans les années 1645, cette attitude de vainqueur digne et prudent, faisant l'éloge du vaincu, se maintient au théâtre, voire s'accroît, ce qui s'explique sans doute par le fait que le conflit militaire n'a pas encore laissé place aux manipulations des complots, qui lui feront perdre sa noblesse et son héroïsme, en remplaçant le thème du courage par celui de la trahison. Dans le climat idéologique de l'époque, le sens de l'honneur et du respect est vif et ne s'est pas totalement dissous dans les trahisons des grandes familles. D'autres pièces en sont la preuve. Dans *Scévole* de Du Ryer (1644), le vainqueur, Porsenne, roi étrusque, se comporte en noble adversaire face à Scévole, guerrier romain qui s'est infiltré dans son camp pour le tuer, mais qui a été découvert et supplicié. En racontant à Junie, sa prisonnière et amante de Scévole, avec quelle bravoure celui-ci s'est comporté pendant le supplice, Porsenne lui rend un hommage appuyé³³³, poussant l'estime pour cet ennemi jusqu'au rejet de son allié, Tarquin³³⁴. Plus encore, dans *La Mort de Chrispe* (1644) de Tristan, Chrispe, vainqueur de Licine, est pris d'une telle admiration pour son adversaire, que non seulement il en fait l'éloge, mais, frappé par ses qualités guerrières, favorise sa fuite³³⁵. Ainsi, dans ces pièces,

³³¹ Le XVII^e siècle connaît assez peu Euripide qui, plus qu'Eschyle encore, a su donner sens et grandeur aux vaincus, généralisant l'adage avec le célèbre « Malheur aux vainqueurs » : « Malheur à ceux qui détruisent les cités. Insensés les hommes qui acceptent la guerre ! » (*Les Troyennes*).

³³² *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, IV, 3, v. 1293-1314, p. 758-759.

³³³ « Alors comme voulant se venger de sa main / D'avoir manqué le coup qu'il portait dans mon sein, / Il porte dans le feu cette main criminelle, / La flamme l'enveloppe, il résiste contre elle. / Bref il la voit brûler d'un œil plus affermi / Que s'il eût vu brûler celle d'un ennemi. / Chacun tremble et frémit à ce spectacle horrible, / Et celui qui pâtit paraît seul insensible. / Moi-même, que sa mort doit ce semble assurer, / Je suspends ma colère afin de l'admirer. / Je ne sais quoi contraint mon âme combattue / D'élever la vertu de celui qui me tue », *Scévole*, éd. cit., V, 4, p. 93.

³³⁴ Voir deuxième partie, « L'art d'être maître des cœurs », p. 267.

³³⁵ « Licine cependant, accablé d'ennemis, / Fut vaincu seulement, et ne fut point soumis ; / [...] Il menaçait encore et bravait les Romains / Comme s'il eût tenu la Palme entre ses mains ; / Il était aussi fier en sauvant sa personne / Que s'il eût de mon père enlevé la couronne. / De moi, je fus touché de voir tant de valeur, / J'en goûtai la victoire avec quelque douleur, / Et bien qu'intéressé dans la gloire de Rome, / J'eus un peu de

le vainqueur découvrant sa victoire, est loin de triompher, s'effaçant plutôt derrière son adversaire pour lui rendre hommage.

Une autre raison peut empêcher le triomphalisme du vainqueur. Dans ces premières tragédies régulières, des conflits familiaux, déjà présents, interdisent au vainqueur un triomphe arrogant. Comment, en effet, célébrer outrageusement une victoire quand le frère se bat contre le frère ou le père contre le fils, et que le désordre de passions basses et outrageantes désorganise jusqu'aux convictions morales et blesse celles de la vertu ? Le vainqueur, dans ce cas, est partagé, déjà déchiré et annonce la défaite en tentant de ménager les autres membres de la famille. Dans *Antigone* de Rotrou, Hémon, qui se bat au côté d'Étéocle, rapporte à Antigone le combat de ses deux frères, Étéocle et Polynice. Bien que son adversaire, il a tout fait pour protéger Polynice, frère préféré d'Antigone, et il fait du combat la description la plus valorisante possible pour son ennemi³³⁶. De la même manière, dans *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert (1640), Penbrok, ministre d'État du roi Henri II d'Angleterre, ne peut manifester sa joie en apprenant à Marguerite la défaite de son époux, le Prince Henri le Jeune, en guerre contre son propre père. Bien au contraire, il la déplore³³⁷ et là encore ne manque pas de faire l'éloge du vaincu³³⁸. Il s'agit dans ces discours retenus de vainqueurs de ne pas choquer une certaine forme de bienséance morale.

Dans les pièces de la première période et jusque dans les années 1644-1645, la dignité caractérise donc l'attitude du vaincu et du vainqueur au moment où la défaite est annoncée. En apprenant sa déchéance, le vaincu reste ferme et lucide. Les effets tragiques sont renforcés par le rôle des soldats ou des confidents, intermédiaires nécessaires qui évitent, par l'art du récit et ses multiples relais, que le tragique ne verse dans le dégoût ou ne choque les bienséances. De son côté, le vainqueur, même si la raison d'état lui impose des attitudes sans concessions, ne s'abaisse ni au triomphe facile ni au mépris de l'adversaire. Là aussi, la retenue l'emporte, motivée par la conscience des aléas du sort et par le respect dû aux combattants. Les deux opposants, vainqueur et vaincu, réagissent, en

regret de perdre un si grand homme. / Je poussai jusqu'à lui de peur qu'on l'enlevât, / Et lui donnait du temps afin qu'il se sauvât », *La Mort de Chrispe*, éd. cit., I, 3, v. 151-176, p. 367-368.

³³⁶ « Certes jamais lion, par un autre irrité, / Au combat plus ardent ne s'est précipité, / Que ce jeune lion, chef des troupes de Grèce, / N'a fait voir contre nous de courage et d'adresse. / Son cœur payait d'un bras dont les coups furieux / A peine s'acquerraient la créance des yeux : / Seul il force nos rangs, et de taille et de pointe / Ne trouve armet si fort, ni lame si bien jointe, / Qu'il ne fasse passage au fer qu'il a poussé, / Et ne voie un soldat à ses pieds renversé : / Il donne jusqu'à nous, moins effrayé du nombre / Que s'il ne combattait ni voyait que son ombre », éd. cit., I, 4, p. 14-15.

³³⁷ « Son Armée est défaite, / Vers Cestre ses soldats cherchent une retraite, / Et le nombre inégal entre les combattants / A fait que le combat n'a pas duré longtemps : / Les Anglais ont ployé sans faire résistance, / Ils n'ont pu de leur roi soutenir la présence » éd. cit., IV, 1, p. 70.

³³⁸ Il faut rappeler qu'Henri le Jeune est l'allié du roi de France, Charles VII, dont Marguerite est la fille. Il paraît difficile dans une pièce dédiée à la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu, de ne pas mettre en valeur les troupes françaises : « Mais les Français hardis ainsi que des lions, / D'abord s'étaient fait jour entre nos bataillons, / Leur âme était d'honneur et de gloire enflammée : / Mais ayant sur les bras tout le gros de l'armée, / Ne pouvant vaincre, au moins ils sont morts glorieux », *ibid.*, p. 71.

apparence, au moment de la révélation de la défaite avec une même noblesse tragique, conforme aux préceptes d'Aristote. Le sens de l'honneur, la grandeur du héros, la bienséance morale sont des principes de la poétique tragique avec lesquels les dramaturges des années 1640 ne semblent pas vouloir transiger.

I-2- Après 1645, le tragique estompé

A partir des années 1645, et surtout après la Fronde (après 1653), le constat par le vaincu de sa défaite ou l'annonce par le vainqueur de sa victoire n'ont plus la même force tragique. Le tragique des premières pièces s'estompe, car il n'est plus uniquement lié à la défaite militaire. En effet, avec le glissement du thème du conflit militaire à celui du complot, la conscience de la défaite (et de la victoire) semble aussi s'estomper : aucun des deux adversaires ne paraît plus accorder la même importance à sa situation de vaincu ou de vainqueur. On ne remarque plus de déploration ou d'amertume chez le vaincu quand il découvre sa défaite, ni non plus de démonstrations d'orgueil légitime ou de mise en valeur de l'adversaire chez le vainqueur. L'amour qui devient un des thèmes essentiels de cette période explique en partie ce changement. En partie seulement, car le doute par rapport aux valeurs héroïques, tant prisées dans la période précédente, semble s'être distillé lentement mais définitivement dans l'esprit des combattants. Une mutation de « la conscience européenne » se fait jour, peut-être un peu avant la date qu'a donnée Paul Hazard.

I-2-1- L'annonce de la défaite ou « le triomphe de l'amour »

L'exemple le plus frappant se trouve dans *Thémistocle*, tragédie de Du Ryer jouée à la saison 1646-1647, qui marque bien cette transition : les vaincus perses ne sont pas accablés par la défaite, ils s'y révèlent même indifférents. Le seul récit de la défaite dans la pièce est celui fait par Roxane, jeune dame perse, à Hysdaspe revenu depuis peu à la cour. Elle décrit la bataille et l'échec perse, uniquement du point de vue du vainqueur, comme si son peuple n'était pas concerné. Seul, Thémistocle, le vainqueur, suscite son intérêt, elle en fait l'apologie en parlant des Persans comme d'un peuple étranger, sans paraître le moins du monde émue par les pertes et dégâts subis dans son propre camp, comme si elle appartenait au camp des ennemis :

Thémistocle tout seul conserva son courage.
Ainsi voyant les Grecs sur la terre impuissants
Résister vainement aux efforts des Persans,

Il conseille à la Grèce à qui tout est funeste
 D'exposer sur les eaux la force qui lui reste,
 Et lui fait par son zèle espérer noblement
 De changer de fortune en changeant d'élément.
 En effet son bonheur à son pays utile
 Avec deux cents vaisseaux en combattit deux mille ;
 Il donne l'épouvante à tous nos combattants,
 Il fit de leurs vaisseaux des sépulcres flottants,
 Et força les Persans enflés de cette guerre
 De céder sur les eaux les lauriers de la terre.
 Enfin par un succès fatal et glorieux
 Thémistocle chassa le roi victorieux³³⁹,
 Il rétablit la Grèce en sa première gloire,
 La liberté des Grecs suivit cette victoire ;
 Bref, Thémistocle seul les rendit absolus,
 Et s'il n'eût point été les Grecs ne seraient plus³⁴⁰.

Cette position paradoxale se situe aux antipodes des codes de valeurs des pièces précédentes où l'on voyait le vainqueur faire l'éloge de son adversaire vaincu par respect pour son courage et pour se valoriser lui-même, mais jamais par indifférence pour sa propre cause. Jamais on n'aurait pu assister auparavant de la part des vaincus à une description de leur défaite avec cette insouciance, ce détachement devant les malheurs du pays, négligés, voire effacés par l'admiration que suscite le vainqueur. L'explication, cependant, est simple. Ce ne sont plus ces valeurs nobles, la patrie, l'honneur et l'avenir du pays qui préoccupent désormais les personnages tragiques, mais l'amour. Roxane est éprise de Thémistocle, seul centre d'intérêt pour elle. Cet extrait est révélateur des sentiments qui l'animent et qui seront explicités deux scènes plus loin³⁴¹. Or, cette situation paradoxale qui redéfinit la poétique du genre, va s'accroître avec l'émergence de la tragédie galante des années 1660 et subir ensuite l'influence de l'opéra. Le vaincu, dans ces pièces, accueille sa défaite avec un sentiment totalement opposé à celui du vaincu des années 1635-1640. Non seulement la défaite ne le fait pas souffrir, mais bien au contraire, elle est source de bonheur, puisqu'elle lui a fait découvrir l'amour. Apprenant la victoire de Timocrate, la reine d'Argos, son ennemie, ne se sent pas poursuivie par la haine des Dieux, elle ne se répand pas en invectives ou en déplorations, comme une Sophonisbe ou une Cléopâtre, elle constate posément qu'ils ne lui ont pas été favorables, et ne regrette même pas la perte de son trône :

Si c'est l'arrêt du Ciel, il faut qu'il s'exécute ;
 M'ayant placée au trône il en veut voir la chute,
 Et je mériterais cet indigne revers

³³⁹ Roxane parle ici de Xercès, le roi des Perses, son propre roi, qui a mis dans un premier temps les Grecs en déroute avant que Thémistocle n'intervienne et dont elle a parlé plus haut (v. 13-24).

³⁴⁰ *Thémistocle*, éd. cit. I, 1, v. 25-44, p. 230-231.

³⁴¹ « Tout de même l'amour me force et me convie / D'appuyer de ce Grec la fortune et la vie », I, 3, v. 289-290, p. 243-244.

Si j'osais regretter un sceptre que je perds.³⁴²

Pire ! Elle offre sans hésitation sa couronne à son vainqueur, sans manifester aucune réaction de haine ou de vengeance ; la défaite n'est pas ressentie comme une humiliation, car d'autres sentiments animent désormais le vaincu :

Prenez donc ma couronne, elle est votre conquête ;
Par son nouvel éclat assurez votre tête,
Et me laissant sujette, affranchissez mon sort
De la nécessité de vouloir votre mort³⁴³.

L'amour, en effet, règle tous les problèmes d'état et de pouvoir. Non seulement la Reine vaincue garde sa couronne, mais sa fille Ériphile hérite d'un deuxième trône, qui s'allie au sien, en épousant son vainqueur Timocrate, qui célèbre cette union des deux peuples :

Donc pour rendre ma gloire encore plus certaine,
A l'un et l'autre peuple allons montrer sa Reine,
Et bénissons le Ciel qui fait voir en ce jour
Que la plus forte haine obéit à l'amour³⁴⁴.

Le triomphe de l'amour, c'est aussi le sujet de *La Mort de Cyrus* (1656), seule tragédie écrite par Quinault dans la période 1653-1660, seule pièce aussi de Quinault de notre corpus qui présente une situation de guerre et de défaite militaire sur scène. A l'exact opposé de ce qu'éprouvent les vaincus dans les pièces d'avant 1650, le sentiment affiché par Cyrus, au moment où il constate sa défaite, est ... l'extase de l'amour. Nous avons déjà vu, grâce à cette pièce, comment le récit de la défaite avait su s'adapter, dans les années 1660, à la galanterie³⁴⁵. Nous constatons ici combien cette pièce reflète une véritable évolution de la poétique tragique, qui ne consiste plus dans la représentation de l'impuissance du héros devant les malheurs de la cité (défaite militaire ou menace politique), mais devant les obstacles qui s'opposent à son amour. La défaite militaire constatée, racontée par Cyrus n'est en rien tragique pour lui, au contraire, elle est souhaitée et même provoquée, et devient le moyen d'accéder à l'amour ; le récit des raisons de sa défaite à Thomiris, son ennemie et son vainqueur, se transforme en aveu d'amour. La surprise de l'amour, qui irradiera la comédie marivaldienne, irradie ici la tragédie dont le climat tragique change de nature, parfois jusqu'à être totalement édulcoré, comme dans cet extrait où l'on pressent déjà vers quelles flexions du genre Quinault va s'orienter :

En voyant vos beaux yeux, je prévis ma défaite,
Et crus par une crainte et soudaine et secrète,
Que mon cœur malheureux pour avoir trop vécu,
Cessant d'être invincible, allait être vaincu !
Mais qu'en ce triste état je me sus mal connaître !

³⁴² *Timocrate*, éd. cit., V, 7, v. 1922-1925, p. 902.

³⁴³ *Ibid.*, V, 8, v. 1954-1957, p. 903.

³⁴⁴ *Ibid.*, v. 2000, puis 2006-2009, p. 904-905.

³⁴⁵ Voir *supra* p. 65.

J'étais déjà vaincu, quand je craignis de l'être
Et m'offrant en secret au pouvoir qui m'abat,
Ma défaite dès lors précéda le combat³⁴⁶.

Ces exemples confirment ce constat déjà fait auparavant que la dramaturgie classique a pu transformer la poétique du genre en imposant un resserrement du lieu, donc de l'intrigue, conduisant à une intériorisation des passions qui en permettait la représentation.

Dans l'autre camp, et pour les mêmes raisons, le vainqueur, également amoureux, n'accorde plus grande importance à sa victoire. Celle-ci peut même être un obstacle à son amour, si elle a été obtenue au détriment de la personne aimée. Ainsi, ni Timocrate dans la pièce du même nom, ni Sinorix dans *Camma, reine de Galatie*, autre pièce de Thomas Corneille, n'éprouveront de plaisir à dominer leur adversaire qui se trouve être justement la femme qu'ils aiment. Bien au contraire, ils chercheront à faire oublier leur situation de vainqueur, comme s'il s'agissait d'une action honteuse. Dans le cas de Timocrate, celui-ci se soumet à la reine vaincue et attend qu'elle décide de son sort. Quand Trasille, prince allié de Timocrate, vient lui annoncer sa victoire :

 Tout est à vous, Seigneur, [...]
Argos est sous vos lois, et son peuple soumis
En autant de sujets change vos ennemis.
Après ce qu'il vous doit il n'aura pas de peine ...,

Timocrate l'interrompt, son seul souci étant de ne pas offenser la reine vaincue :

Trasille, ce discours fait outrage à la Reine,
Et c'est mal lui prouver que mes vœux les plus doux
N'ont jamais aspiré qu'à vaincre son courroux.
De nos armes enfin quel que soit l'avantage,
De toute cette gloire il faut lui faire hommage,
Et mettant sa couronne et mon sceptre à ses pieds ...³⁴⁷

Dans le cas de Sinorix, alors qu'il part, sûr de triompher, réprimer la révolte fomentée par Hésione, la fille du roi dont il a usurpé le trône, le seul intérêt qu'il voit à cette victoire est de conquérir (par le trône) l'amour de Camma. Si elle le repousse, il préfère la mort, la victoire militaire n'a pas d'autre sens pour lui.

Camma : Va, songe à tes Mutins, et me laisse en repos,
Si le Trône t'est dû, cherche à n'en point descendre.
Sinorix : Pour vous le conserver il faut l'aller défendre,
J'y cours, et pour dompter de lâches Factieux
J'appelle ici sans peur la justice des Dieux ;
Mais après le succès qu'elle m'offre infailible
Si l'abus rend toujours votre haine inflexible,
Ce cœur qui ne voit rien de si rude à souffrir
Ne prend plus que de moi les ordres de mourir.³⁴⁸

³⁴⁶ *La Mort de Cyrus*, éd. cit., II, 2, p. 382.

³⁴⁷ *Timocrate*, éd. cit., V, 8, v. 1937-1948, p. 902-903.

On peut déduire de cette évolution des valeurs dans nos tragédies que, si la dramaturgie classique fut spécifique, c'est qu'elle a su se doter d'une poétique tragique sans cesse en évolution et sachant accueillir les thématiques qui enchantaient le public, moins soucieux de la gloire et plus de l'amour sous la génération du règne de Louis XIV.

I-2-2- La « démolition » du vainqueur³⁴⁹

Si, dans ces pièces plus tardives, ce n'est pas l'amour qui modère le triomphe du vainqueur, les autres circonstances ne montrent guère un vainqueur tirant beaucoup d'orgueil de la domination de son adversaire. Il semble pris par le doute, comme si la victoire avait perdu tout intérêt, comme si le mot « gloire » n'avait plus aucun sens. *Sophonisbe* de Corneille (1663) en est l'exemple le plus pertinent. La révélation de sa victoire finale ne provoque chez Eryxe qu'amertume. Dès le début de la pièce (acte II), quand elle fait, elle, rivale de Sophonisbe, à sa confidente Barcée le récit de la défaite de Syphax, le spectateur est étonné de son peu d'enthousiasme. En effet, le sort a renversé les situations : elle était captive de Syphax, elle retrouve, grâce à la défaite de son ennemi, une position dominante, elle retrouve aussi, grâce à cette défaite, Massinisse, son ancien fiancé, devenu le vainqueur de Syphax. Mais son récit de la défaite de ses ennemis se fait sans triomphalisme, avec inquiétude plutôt, et regret, car cette victoire l'oblige à assumer une situation qu'elle n'avait pas prévue et à affronter les vrais sentiments de Massinisse :

Quel désordre, Barcée, ou plutôt quel supplice,
M'apprêtait la victoire à revoir Massinisse,
Et que de mon destin l'obscur trahison
Sur mes souhaits remplis a versé le poison !
Syphax est prisonnier, Cyrthe toute éperdue
A ce triste spectacle aussitôt s'est rendue.
Sophonisbe, en dépit de toute sa fierté,
Va gémir à son tour dans la captivité !
Le ciel finit la mienne, et je n'ai plus de chaînes
Que celles qu'avec gloire on voit porter aux reines,
Et lorsqu'aux mêmes fers je crois voir mon vainqueur
Je doute, en le voyant, si j'ai part en son cœur.³⁵⁰

Dans les autres pièces des années 1650-1660, celles de Thomas Corneille, de Quinault ou de Boyer, reposant la plupart du temps sur la thématique du complot représenté dans un lieu clos, sinon toujours en un huis-clos, peu importe finalement qui annonce la défaite. Il

³⁴⁸ *Camma, reine de Galatie* [Rouen, L. Maury / Paris, Augustin Courbé, 1661], éd. Josépha Pisaneschi, Université Paris IV (dir. G. Forestier), en ligne www.crht.org, V, 4, v. 1881-1889, p. 166.

³⁴⁹ En référence au titre de Paul Bénichou dans *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. 1973, coll. *Idées*, « la démolition du héros », p. 155.

³⁵⁰ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit., tome III, II, 1, v. 387-398, p. 400.

n'y aura pas autour de cet événement une dramatisation intense comme celle qui animait les pièces d'avant 1645-1650, que ce soit le vaincu qui reconnaisse son échec après que son complot a été déjoué, comme dans la plupart des pièces de cette période ou le vainqueur qui l'affirme, comme Darie dans *Oropaste* de Boyer, après avoir « fait raison » de l'imposteur³⁵¹. La découverte par le vainqueur de sa victoire ne produit pas chez lui de légitime satisfaction d'orgueil. L'explication ne vient pas, comme dans les pièces de la première période, d'une certaine prudence devant les aléas du sort ou d'une forme de modestie et de respect du vaincu. Là encore, c'est la perception que le vainqueur a de sa victoire qui a changé. En effet, celle-ci n'apparaît plus comme dispensatrice de gloire, elle ne se présente plus comme une action extraordinaire, hissant le vainqueur au rang de héros. Elle est, au contraire, comme entachée de déshonneur et de faiblesse³⁵².

L'annonce de la défaite se caractérise donc par un changement remarquable autour des années 1645-1650. La grandeur tragique prend la forme de l'héroïsme militaire dans les pièces de la première période. Elle consiste à garder, pour le vaincu comme pour le vainqueur, en apparence, du moins, et quelles que soient les circonstances, une attitude digne. La souffrance et la lucidité du vaincu, l'orgueil légitime et le respect de l'adversaire chez le vainqueur produisent la compassion et l'admiration du spectateur et suscitent donc les deux sentiments de « pitié et crainte » liés au tragique, selon la définition d'Aristote. Avec la domination du thème de l'amour et des conflits de type complots dans les pièces d'après 1645, l'annonce de la défaite n'a plus la même portée tragique. La grandeur

³⁵¹ *Oropaste ou le faux Tonaxare* [Paris, Charles de Sercy, 1663], éd. Christian Delmas et Georges Forestier, Paris, Droz, 1990, V, 7, v. 2068, p. 207.

³⁵² Dans *Darius* de Thomas Corneille [1659], le complot de Mégabise (qui se fait passer pour Darius, héritier légitime du trône) échoue, mais c'est pour laisser au pouvoir le tyran (Ochus) qui avait usurpé le trône. Celui-ci a beau essayer de se racheter en offrant au vrai Darius (caché sous le nom de Codoman) la main de sa fille Statira, il est obligé devant lui de reconnaître ses erreurs : « Vous, à qui jusqu'ici j'ai fait tant d'injustices, / Et comme Codoman, et comme Darius, / Voulez-vous oublier un indigne refus ? / [...] Mais à tant de vertu pour répondre à mon tour, / Est-ce assez de l'hymen que pressait votre amour ? / Est-ce assez que ma fille en soit la récompense ? » *Darius*, dans *Le Théâtre de Thomas Corneille*, Amsterdam, chez les frères Chatelain, 1709, tome II, V, 3, p. 343. Dans *La Mort de l'empereur Commode* [1659], les conjurés, vainqueurs finalement, semblent se réjouir d'être venus à bout du tyran, Commode, mais cette victoire est peu glorieuse, car elle est passée par une trahison (celle de Flavian, le capitaine des gardes) et par un empoisonnement, *Le Théâtre de Thomas Corneille, ibid.*, p. 214-278. Dans *Stilicon* [1660], l'empereur Honorius réussit à déjouer le complot de Stilicon, son tuteur et beau-père, mais c'est au prix de la mort d'Eucherius, fils de Stilicon, qui restera fidèle à son empereur au point de lui sacrifier sa vie : la victoire est donc bien amère, et la pièce se termine dans les « soupirs » et les « larmes », *ibid.*, p. 346-412. Chez Quinault, on peut citer *Agrippa ou le faux Tiberinus*, tragédie jouée en 1662 (Paris, Guillaume de Luyne, 1663). Agrippa sera bien vainqueur finalement, parvenant à rassembler ses troupes et à écraser la conjuration. Mais il n'en reste pas moins un usurpateur (le faux Tibérinus) et devra se débarrasser de l'héritier légitime du trône (Mézence, neveu de Tibérinus). Quant à Boyer, il présente dans *Oropaste* un usurpateur finalement tué par ses opposants. Mais ceux-ci ne parviennent pas à se réjouir totalement de cette victoire, puisque Darie, son vainqueur, et Hésione, sœur du vrai Tonaxare (qui devrait donc détester l'usurpateur), ne peuvent s'empêcher de le plaindre : « L'imposteur est connu, mais sa triste aventure / Fait cesser dans mon cœur l'horreur de l'imposture » (Darie, V, 7, éd. cit., v. 2081-2082, p. 208) ; « Tout imposteur qu'il est, j'en ai l'âme attendrie » (Hésione, V, 8, v. 2109, p. 210).

tragique semble se déplacer de la noblesse guerrière à une forme plus intériorisée, peut-être moins exigeante, de tragique, où la gloire et le pouvoir ne parviennent plus à combler ni même à tenter le héros dont les valeurs ont basculé vers le sentiment amoureux. Cette évolution thématique, dont nous avons vu déjà la corrélation avec la scénographie, ne risque-t-elle pas d'affecter d'une autre manière la dramaturgie des pièces, en ce sens que l'annonce de la défaite politique, n'ayant plus le même impact sur l'action dramatique, n'aurait plus la même place dans la pièce ? Dans quelle mesure l'action, dans sa progression vers le dénouement, subit-elle ce changement d'orientation thématique ? Comment la *dispositio* de la pièce se trouve-t-elle affectée par l'*inventio* ? C'est pour traiter ces questions que nous allons étudier le moment où la défaite est annoncée et en analyser les effets sur le fonctionnement dramaturgique de la pièce. Nous chercherons quelles possibilités se présentent pour le choix du moment, si ce choix varie selon les types de conflits et les périodes historiques et quelles sont les conséquences dramaturgiques de ces variations.

II- DÉPLACEMENT DE L'ANNONCE DE LA DÉFAITE : DÉCENTREMENT DU TRAGIQUE ?

La conduite de l'action étant très différente selon le type de pièces, il nous faut distinguer les pièces à conflit militaire de celles présentant un complot. Dans les pièces à conflit militaire, le dramaturge opte pour une *dispositio* où l'annonce de la défaite se place en début de pièce. Si elle a lieu dans le premier acte, toute l'action reposera ensuite sur les conséquences de la défaite, c'est-à-dire sur le traitement du vaincu par le vainqueur. La problématique est essentiellement politique. Si cette annonce est retardée à l'acte II, voire parfois même à l'acte III, elle sépare la pièce en deux parties et permet de cumuler les effets dramatiques. La première partie de la pièce sera consacrée aux questionnements du héros, à ses inquiétudes et à ses doutes ou à une situation militaire encore peu clarifiée, susceptible d'être retournée. La seconde partie, après l'annonce de la défaite, s'intéressera, comme dans la configuration précédente, aux conséquences, essentiellement à l'attitude du vainqueur par rapport au vaincu. La problématique de ces pièces est riche, psychologique ou héroïque au début de la pièce, pleinement politique ensuite. Si la défaite, enfin, n'est constatée que dans le dernier acte, ce qui est rare dans ce type de pièces, l'action des quatre

actes précédents est maintenue en suspens par des péripéties et retournements de situation, parfois liés à une intrigue amoureuse. La problématique est donc essentiellement héroïque. Dans les pièces à complot, l'intrigue se confond systématiquement avec l'élaboration et la réalisation du complot, sa résolution (défaite ou victoire) se situe donc obligatoirement au dénouement. Toute l'action consiste donc dans la préparation de la conspiration à travers les manœuvres, les esquives, les mensonges et autres ruses du chef des conjurés jusqu'à son échec ou sa réussite finale. La problématique est surtout psychologique. Les premières pièces de notre corpus, pour la plupart concentrées sur le conflit militaire, privilégient les annonces liminaires. Entre 1643 et 1653, la notion de défaite devient ambiguë, et avec elle, le moment où elle se produit : deux conflits, militaire et à complot, se superposant, on ne sait plus qui est le vainqueur ou le vaincu et en quoi consiste la défaite : dans la perte d'une guerre ou dans l'échec du complot, conséquence de la situation militaire antérieure ? Les pièces des années 1653-1663, où les thèmes du complot et de la trahison charpentent le conflit sur scène, situent systématiquement l'annonce de la défaite au dernier acte. L'intérêt de l'étude sera de saisir les relations qui lient la *dispositio* à l'*inventio*.

II-1- Les pièces à conflit militaire

Dans les pièces de la première période dont le conflit est de type militaire, l'annonce de la défaite se situe en début de pièce et la problématique politique domine, ce qui donne à ces tragédies une armature reconnaissable. Les effets de mode et de concurrence entre les auteurs et les théâtres ont évidemment aussi joué leur rôle dans la reproduction d'un même schéma tragique pendant cette première décennie.

II-1-1- Les annonces liminaires

- Une annonce *in medias res*

Dans le corpus dont nous disposons, la plupart des pièces de la première période fonctionnent sur ce schéma, par exemple *La Mort de Pompée* de Chaulmer et de Corneille, *Alcionée* de du Ryer, *Cléomène* de Guérin de Bouscal, *Jeanne, reine d'Angleterre* de la Calprenède ou *La Troade* de Sallebray. Essayons de saisir les mutations dramaturgiques induites par une annonce de la défaite opérée dans les scènes d'exposition. *La Mort de Pompée* de Chaulmer, pièce antérieure à celle de Corneille, s'ouvre sur la défaite de Pompée. Contrairement à ce qui se passe dans la pièce de Corneille, c'est Pompée lui-

même qui, dans l'acte I, fait le constat de son échec à Pharsale. L'action repose ensuite sur l'attitude qu'aura, face à ce vaincu, son prétendu allié, le souverain d'Égypte. Pompée, en effet, est à l'origine du rétablissement de Ptolémée XII, père de ce dernier, et Parthénie, sa mère lui garde, elle, toute sa reconnaissance³⁵³. C'est d'ailleurs à elle, dans cette même scène (II, 1), que Pompée décrira comment s'est déroulée la bataille de Pharsale. Tout l'acte I sert à déplorer les conséquences de la défaite, pour Pompée et pour Cornélie, son épouse, que celui-ci a entraînée dans son malheur. La suite de la pièce (actes III et IV) sera consacrée aux inquiétudes de Pompée (acte III), aux propositions faites à Ptolémée par ses conseillers pour régler son sort (IV, 6, 7 et 8), aux intrigues de Cléopâtre (IV, 2 et 3) et aux interventions de Parthénie pour tenter de sauver Pompée (IV, 9). Enfin, c'est au dénouement qu'a lieu la mort de Pompée représentée sur scène à l'acte V, scène 5. Il s'agit donc bien d'une réflexion sur l'attitude que les vainqueurs, ou plus exactement ici, les alliés des vainqueurs (ou ceux qui voudraient être reconnus comme tels), peuvent prendre face au vaincu. La problématique est politique, la pièce offre un exemple de « règlement » de la défaite par le vainqueur et ses représentants, en fonction de leurs intérêts politiques. Nous avons vu combien la tragédie de Corneille différait de celle de Chaulmer dans la représentation de la mort de Pompée³⁵⁴. Cependant, l'annonce de la défaite se fait exactement au même moment, c'est-à-dire au tout début de la pièce. Ce n'est plus Pompée, mais Ptolémée qui décrit la défaite et ceci dès les premiers vers de la scène liminaire :

Le Destin se déclare, et nous venons d'entendre
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.
Quand les Dieux étonnés semblaient se partager,
Pharsale a décidé ce qu'ils n'osaient juger³⁵⁵.

Aussitôt, dans cette même scène, est lancée la discussion entre Ptolémée et ses conseillers pour déterminer le sort de Pompée (discussion que Chaulmer avait différée à l'acte IV). C'est dire combien la défaite, plus encore chez Corneille que chez Chaulmer, est mise en valeur comme élément dramaturgique essentiel et comme moteur poétique qui doit porter l'action comme l'étude des passions et l'analyse psychologique. Contrairement au choix opéré par Chaulmer, la mort de Pompée arrive très tôt dans la pièce (II, 2). Pour Corneille, ce n'est donc pas tant l'attitude face à Pompée, vaincu mais encore vivant, qui présente de l'intérêt, que les conséquences politiques et morales de son assassinat, acte contre-nature que ne régit aucun code moral. La majeure partie de la pièce y sera consacrée : complot de Ptolémée contre Cléopâtre (II, 4), puis contre César (IV, 1), problèmes de conscience de Cléopâtre par rapport à Pompée (II, 2) ou par rapport à son frère (IV, 2, ou IV, 5), attitude

³⁵³ « [J]e sais ce que je dois / Aux cendres d'un époux, mon Seigneur et mon Roi, / Qui fut si bien reçu de vous, et de la ville, / Qui lui donna secours et lui servit d'asile », éd. cit., II, 1, p. 23.

³⁵⁴ Voir *supra*, p. 31.

³⁵⁵ Éd. cit., v. 1-4, p. 1079.

paradoxale de César qui se montre mécontent de la mort de son ennemi et veut punir ses assassins (III, 2) ou de Cornélie, veuve de Pompée, qui prévient César du complot fomenté contre lui et pourtant aspire à la vengeance (IV, 4). Le dernier acte règle le sort de Ptolémée et de ses complices, tandis que César rend hommage aux cendres de Pompée et au courage de Cornélie. On peut donc affirmer que toute la pièce n'est qu'une réflexion politique et morale sur les conséquences de la défaite de Pompée, puis de sa mort, à travers le comportement de ses prétendus alliés, de son entourage et de son vainqueur. D'autres tragédies suivent ce même schéma dramaturgique : *Alcionée* de Du Ryer³⁵⁶, *Cléomène* de Guérin de Bouscal³⁵⁷, *Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède, ou *La Troade* de Sallebray³⁵⁸. Dans toutes ces pièces, la révélation de la défaite au moment de l'exposition implique obligatoirement d'avoir à traiter ensuite le comportement du vainqueur par rapport au vaincu et donc de mener une réflexion politique en conformité avec la bienséance morale que nous évoquions plus haut et qui a régi la tragédie classique. Ce n'est donc pas la défaite en soi qui intéresse l'auteur, puisqu'elle n'occupe la plupart du temps que le premier acte ou la première scène, mais les conséquences politiques et morales de cette défaite, auxquelles les quatre actes qui suivent sont consacrés.

- **Une annonce retardée**

Quand la défaite est retardée dans les actes second et troisième, elle devient alors nœud de l'action et permet la multiplication des effets dramatiques. La problématique est héroïque d'une part, en offrant un suspens ou des rebondissements victoire / défaite ;

³⁵⁶ Lydie, fille du roi de Lydie, fait à sa confidente Théoxène, dès la scène 1, le récit de la défaite de son père contre son ancien capitaine : « La victoire suivit le traître Alcionée, / Mon père succomba sous cette destinée, / Et se vit pour tout bien réduit dans un Château / Trop petit seulement pour lui faire un tombeau », éd. cit., v. 57-60, p. 88. Le sujet de la pièce porte bien ensuite sur l'attitude que prend le vainqueur Alcionée face au roi vaincu, qui lui avait promis la main de sa fille. Remarquons cependant que la problématique politique concerne plus le vainqueur que les vaincus : en effet, Alcionée, bien que vainqueur, ne parvient pas à s'imposer au roi et aux nobles vaincus, car n'étant pas lui-même roi, il n'est paré d'aucune légitimité. D'autre part, le véritable amour qu'il porte à Lydie lui interdit tout recours à la contrainte, ce qui confère aussi à la pièce une dimension psychologique, due sans doute à sa source romanesque, le *Roland furieux* de l'Arioste.

³⁵⁷ Voir p. 45. La situation est comparable à celle de *La Mort de Pompée*, puisqu'il s'agit pour Ptolémée de décider du sort de ce vaincu encombrant et exigeant. Mais contrairement à Pompée, qui cherche seulement un lieu de refuge, Cléomène lui, réclame à Ptolémée le soutien d'une flotte et de soldats pour reconquérir son trône. Il y aura donc deux défaites de Cléomène : une liminaire contre les Grecs et une au dénouement contre Ptolémée, qui le traitera en ennemi. Nous en reparlerons donc également un peu plus loin (« La défaite comme horizon du tragique », p. 114), d'autant plus que la rivalité amoureuse tient un rôle au moins aussi important que l'intrigue politique, et rapproche la pièce, par l'importance accordée à l'intrigue galante, de la tragi-comédie.

³⁵⁸ Dans *Jeanne, reine d'Angleterre* (voir p. 37), l'annonce de la défaite est exposée à l'acte I, scène 4 et tout le reste de la pièce consistera à statuer sur le sort de Jeanne, en particulier à travers le débat entre la nouvelle reine, Marie Tudor, et sa sœur Elisabeth. Enfin, dans *La Troade*, les premiers vers sont les paroles d'Agamemnon célébrant sa victoire, victoire qu'Hécube, reine de Troie, reconnaît à son tour dans la scène 3, tout en décrivant l'horreur de la bataille. Le reste de l'action reposera sur les décisions que devront prendre les vainqueurs grecs à propos des vaincus.

politique d'autre part, puisque sont évoquées, dans un deuxième temps, les conséquences de la défaite ; parfois également psychologique, lorsque le futur vaincu s'interroge sur ce qu'il doit faire et doute de sa valeur dans la première partie de la pièce. Cette triple perspective confère à ces pièces un intérêt augmenté.

Si la défaite est annoncée à l'acte II, un effet d'attente est créé, dans le but de dramatiser encore davantage cette annonce. Le début de la pièce (l'acte I) est une lente et progressive préparation à la défaite. Dans *Sophonisbe* de Mairet, la défaite est constatée à l'acte II. On peut se demander ce qui retarde ainsi cette annonce, alors que dès le début de la pièce, elle est prévue. On s'aperçoit que l'acte I sert à exposer l'inégalité des forces en présence, les enjeux amoureux, la gravité des événements, donc à « poser » une situation dramatique qui nous prépare à la défaite. Par exemple, dans cet extrait de la scène liminaire, Sophonisbe s'adresse à son époux Syphax, roi de Numidie, pour décrire une situation désastreuse. Le spectateur est donc averti de l'échec imminent des troupes de Syphax :

Votre empire perdu, votre ville assiégée
Et l'armée ennemie à nos portes logée,
De nos meilleurs soldats les courages faillis,
Nos dehors emportés, nos remparts assaillis.
Et qu'il n'est quasi plus en la puissance humaine
De repousser de nous l'insolence romaine.³⁵⁹

D'autre part, dès cette scène, les enjeux amoureux s'imposent également comme moteur dramatique. L'amour de Sophonisbe pour Massinisse, son ancien fiancé, devenu allié des Romains et le principal adversaire de Syphax, est l'élément déclencheur de l'action. En effet, Syphax a intercepté une lettre que Sophonisbe destinait à Massinisse et la pièce s'ouvre sur l'expression de sa colère :

Quoi, perfide ! s'entendre avec mes ennemis ?
Est-ce là cet amour que tu m'avais promis ?
Est-ce là cette foi que tu m'avais donnée,
Et le sacré respect que donne l'hyménée ?
Ingrate Sophonisbe³⁶⁰.

Plus loin, au v. 128, il la traitera de « Femme sans foi, sans cœur, et sur toutes ingrate ». Cette colère, pourtant, est déjà teintée de résignation³⁶¹. Ne trouvant pas dans les réponses de Sophonisbe de quoi s'apaiser, elle va se transformer en désespoir et expliquer le comportement peu belliqueux de Syphax, donc en partie sa défaite inévitable. Dans la

³⁵⁹ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., I, 1, v. 87-92, p. 673-674.

³⁶⁰ *Ibid.*, v. 1-5, p. 671.

³⁶¹ « Tu l'as toujours aimé, depuis le jour fatal / Qu'il te fût accordé par ton père Asdrubal », *ibid.*, v. 41-42, p. 672.

scène 2, son général Philon qui croit encore à la victoire³⁶², prend conscience que son roi part au combat vaincu :

Syphax : Allons, Philon, allons où le destin m'appelle,
Et que ma mort contente une épouse infidèle.

Cependant Massinisse ...

Philon : Ô Dieux, il a blêmi.³⁶³

Et, en effet, c'est à l'acte II que la défaite et la mort de Syphax seront rapportées (scène 2). L'amour est donc intimement lié à la guerre et la trahison amoureuse de Sophonisbe est la véritable cause de la défaite de Syphax³⁶⁴. Voilà pourquoi il fallait un premier acte qui expliquât l'intrigue amoureuse avant la révélation de la défaite. Par la suite, nous nous retrouvons dans une situation comparable à celle des pièces étudiées précédemment, ce qui permettra de mieux lier l'intrigue amoureuse et l'intrigue politique : il s'agira de savoir comment le vainqueur Massinisse va se comporter avec les vaincus, c'est-à-dire avec Sophonisbe et son peuple, puisque Syphax est mort. La dimension politique est essentielle, car les Romains sont les véritables vainqueurs et Massinisse leur est soumis. Ce sont eux qui décideront du sort de Sophonisbe³⁶⁵. Une intrigue plus complexe, une dimension psychologique amplifiée peuvent donc justifier le report de l'annonce de la défaite à l'acte II. On trouve un schéma comparable dans *La Cléopâtre* de Benserade. La défaite pressentie dès les premiers vers, sera confirmée par les prises de conscience et les analyses d'Antoine puis de Cléopâtre dans l'acte I. Dès l'ouverture de la pièce, Antoine se sait perdu : dans la scène liminaire, il analyse ses torts devant Lucile, son ami et s'interroge sur les incertitudes du sort³⁶⁶. Cléopâtre aussi est consciente de la défaite prochaine, elle l'admet, ou plutôt s'y résigne dès la scène 3 :

Ma couronne chancelle et César ne respire

³⁶² « Sire, l'on n'attend plus que votre Majesté, / Pour charger Massinisse au combat apprêté », *ibid.*, v. 153-154, p. 675.

³⁶³ *Ibid.*, v. 227-229, p. 678.

³⁶⁴ On peut y voir, bien sûr, une influence toujours forte de la tragi-comédie. Hélène Baby explique néanmoins que *Sophonisbe* se distingue définitivement de la tragi-comédie par sa « *dispositio* [qui] prend le pas sur l'*inventio* », en particulier par sa structure fondée sur la psychologie et l'intériorité (par opposition à la « structure romanesque aux méandres aventureux » de la tragi-comédie), dans *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, éd. cit., p. 80-81. C'est néanmoins l'amour, thème essentiel de la tragi-comédie, qui nourrit cette psychologie.

³⁶⁵ Dans la *Sophonisbe* de Corneille, pièce de la dernière période (1653-1663), la défaite se révèle au même moment dans la pièce, à l'acte II, mais la situation présentée est différente. L'acte I s'ouvre, à l'inverse de la pièce de Mairret, sur la victoire de Syphax sur les Romains. La paix serait possible, les Romains la souhaitent. Mais l'intransigeance de Sophonisbe oblige Syphax à reprendre le combat et à subir la défaite. Cet acte I met également en place des enjeux amoureux différents de ceux de la pièce Mairret, avec le personnage d'Eryxe, reine de Gétulie, rivale en amour et prisonnière de Sophonisbe. Bien que l'époque ne se prête plus guère à la réflexion politique, Corneille y consacre les actes suivants, car Syphax ne meurt pas, comme dans la pièce de Mairret, et son attitude de vaincu vis-à-vis des Romains (il se soumet à eux) sera en totale opposition avec celle de son épouse.

³⁶⁶ « Trouves-tu ma misère à quelque autre commune ? / Ne puis-je pas sans peur défier la fortune ? / Peut-elle être plus rude, et peut-elle inventer / De nouvelles façons de me persécuter ? / Encore un coup, Lucile, en l'état déplorable / Où m'a réduit le Ciel, suis-je reconnaissable », éd. cit., v. 1-6, p. 1.

Que de voir mes états unis à son empire,
Le Tibre est sur le point de commander au Nil³⁶⁷.

Ce premier acte sert donc, en quelque sorte, à préparer l'annonce effective de la défaite que fera, à l'acte II, scène 3, Dircet, garde d'Antoine³⁶⁸. Après le récit de Dircet, les conséquences de la défaite fondent l'intérêt des trois actes suivants, liant l'étude psychologique à celle des thèmes moraux et politiques : comment Antoine et Cléopâtre réagiront-ils à l'arrivée imminente de leur vainqueur, César, et comment celui-ci les traitera-t-il ?

Si la défaite est annoncée seulement à l'acte III, on serait tenté de parler plutôt d'annonce « centrale » que d'annonce « liminaire ». Cependant, en étudiant quelques exemples, on verra que la problématique et les effets dramaturgiques, s'ils sont amplifiés, ne sont guère différents. Un exemple comme *La Mort de Mithridate* peut nous en convaincre. La tragédie de La Calprenède propose un schéma mêlé qui relève des pièces où l'annonce de la défaite fait partie de l'exposition et de celles où elle est placée au centre de l'action. Les effets dramatiques en sont multipliés et l'intérêt de la tragédie intensifié. En effet, dans *La Mort de Mithridate*, la révélation de la défaite du roi du Pont se fait dès la scène 1, mais celui-ci, réfugié dans sa ville de Sinope, ne s'est pas encore rendu et nous assisterons dans les trois premiers actes à une longue et progressive prise de conscience de la défaite, aussi bien par les vainqueurs que par le vaincu. Ainsi, dans la scène 1, Pompée analyse avec Pharnace, fils et ennemi de Mithridate, les erreurs que celui-ci a commises et qui expliquent sa fuite et son repli dans Sinope :

Est-il chez les mortels un cœur qui ne s'abatte
Sous le faix des malheurs qui suivent Mithridate ?
La fortune a trahi ses desseins découverts,
Le Ciel l'a ruiné par mille coups divers³⁶⁹.

A la scène 2, Mithridate reconnaît sa défaite devant Hypsicratée, son épouse³⁷⁰. La ville est assiégée, il se sait perdu. Ménandre, le chef de sa cavalerie, ne lui laisse, dans la scène 3, aucun espoir :

Vous avez à vos murs la puissance romaine :
Mille étendards volants font ombrage à la plaine
Même vos fugitifs ensemble ramassés
Bravent insolemment au bord de nos fossés.

Et Pharnace, le fils félon, est déjà considéré comme le vainqueur par les habitants de Sinope³⁷¹. Mithridate décide donc dans cette même scène 3, à la fin de l'acte I, de transformer cette défaite en action de gloire, en tentant une dernière action :

³⁶⁷ *Ibid.*, I, 3, p. 8.

³⁶⁸ Voir ci-dessus, p. 88-89.

³⁶⁹ Éd cit., v. 25-28, p. 149.

³⁷⁰ Voir *supra*, p. 82.

Toutefois disposons ces cœurs intimidés
A sortir de ces murs si longuement gardés.
Si nous devons mourir, ne mourons pas sans gloire,
Et forçons l'ennemi de pleurer sa victoire.³⁷²

Le moment de la défaite est donc maintenu en suspens, de façon intensément dramatique, jusqu'à la scène 1 de l'acte III où Hypsicratée doit reconnaître l'échec définitif de Mithridate :

Il est vrai, cher époux, nous avons tout perdu [...]
Notre troupe à nos yeux entièrement défaite,
Dans ce dernier Palais notre seule retraite,
La ville à la merci du soldat insolent,
Pour affliger une âme est un mal violent³⁷³.

On peut penser que la problématique psychologique est ici particulièrement développée, le personnage de Mithridate, très complexe, offre de multiples facettes (père déçu et offensé, époux attentionné, stratège habile, guerrier valeureux) et donne à la pièce une dimension humaine et affective qui suscite l'intérêt du spectateur. Mais la problématique héroïque n'est pas négligée, puisqu'un retournement de situation donne la victoire provisoire à Mithridate, après sa sortie de la ville et avant sa défaite définitive (II, 5). Enfin, comme dans les pièces où la défaite est présentée dans l'exposition, la suite de l'intrigue (à partir de l'acte III) est consacrée à l'attitude que vainqueur et vaincu prendront après la capitulation de la ville : que fera Pharnace, traître à son camp, allié des Romains, vainqueur de son propre père, face à lui et à toute sa famille (dont sa propre femme Bérénice) unie autour du roi vaincu ? Comment les Romains traiteront-ils un ennemi dangereux mais noble, valeureux, et père de leur allié ? Mithridate acceptera-t-il d'avoir une entrevue avec son fils ? A quoi se résoudra-t-il finalement ? On le voit, si le début de la pièce (actes I et II) s'attache à montrer la complexité du héros et un retournement de situation, offrant problématiques psychologique et héroïque, c'est la problématique politique qui domine malgré tout dans la pièce.

Dans la même *dipositio*, l'annonce de la défaite se produisant à l'acte III, on peut citer *Le Marc Antoine ou La Cléopâtre* de Mairet, qui se distingue ainsi de la version de Benserade³⁷⁴. Péripéties héroïques et psychologiques en retardent la révélation jusqu'au milieu exact de la pièce, à l'acte III, scène 3. Alors que la situation était plutôt favorable à Antoine à l'acte I, un véritable retournement de situation a lieu et sa défaite se dessine dans l'acte II, puis s'impose dans l'acte III. Comme dans *Sophonisbe* ou *La Mort de Mithridate*,

³⁷¹ « Une branche d'olive en la main de Pharnace / Au pâle citoyen fait espérer sa grâce : / La dextre qu'il lui tend l'assure de sa foi, / Même les plus mutins l'appellent déjà Roi », *ibid.*, v. 297-300, p. 156.

³⁷² *Ibid.*, I, 3, v. 281-284 et v. 307-311, p. 157.

³⁷³ *Ibid.*, III, 1, v. 627 et v. 629-632, p. 167.

³⁷⁴ Voir *supra*, p. 109.

c'est à travers les retournements de situation, les renversements tragiques de fortune, puis les doutes du héros, ses inquiétudes, sa prise de conscience progressive qu'évolue l'action. Au début de la pièce, Antoine est vainqueur (scène 1), mais il sait la fortune inconstante et la victoire éphémère et réfléchit avec son ami Lucile à la stratégie du combat qui l'attend face à Octave (scène 2). Pour éprouver Cléopâtre, il feint d'abord d'être vaincu, puis, devant sa réaction, lui avoue la vérité, décrit la bataille qu'il vient de gagner et s'en glorifie, la laissant finalement le couronner des symboles de la victoire (scène 4) :

Et prenez pour vous seul cette double couronne,
Le myrte, et le laurier, y font également
Et le prix d'un vainqueur, et le prix d'un amant.³⁷⁵

C'est donc dans la sérénité et dans l'espoir que s'achève le premier acte. Pourtant certains signes ont préparé le retournement de situation. L'acte II introduit les premiers doutes d'Antoine : un Gaulois, si vaillant contre Octave dans la bataille précédente, vient de les trahir. Cette défection inquiète Antoine, qui ne croit plus à la victoire et Lucile, son ami, comprend qu'il n'a plus confiance en lui et va perdre la bataille :

Notre âme bien souvent à sa perte obstinée,
De son aveuglement forme sa destinée,
Et tel qui nomme sort un extrême danger
S'en pourrait garantir s'il y voulait songer.³⁷⁶

L'intervention de son ancienne épouse, Octavie, sœur d'Octave, venue pour le sauver, achèvera de le troubler (II, 3). Il part se battre, alors que le grand prêtre Aristée révèle à Cléopâtre que les présages sont défavorables (III, 1). La défaite est annoncée peu après (scène 3) par le même Aristée³⁷⁷. La pièce permet, en plaçant ainsi le moment de la défaite, au milieu de l'acte III, de jouer sur de multiples effets dramaturgiques : la péripétie, base du tragique (victoire d'Antoine, fausse défaite rapportée à Cléopâtre, préparation à la défaite réelle par différents signes prémonitoires : trahison du Gaulois, visite d'Octavie, présages d'Aristée), mais aussi la dimension psychologique : les inquiétudes du chef avant le combat, ses doutes sur la fidélité de ses troupes. La problématique politique prend toute son importance à partir de l'acte III : il s'agira pour Antoine et Cléopâtre d'assumer la défaite et de prendre les décisions qui s'imposent et pour Octave de choisir entre clémence ou vengeance. Cette richesse de la problématique (héroïque, psychologique et politique) semble donc intimement liée à la *dispositio*, à la place choisie pour la révélation de la défaite.

³⁷⁵ Éd. cit., I, 4, p. 15.

³⁷⁶ *Ibid.*, II, 1, p. 18-19.

³⁷⁷ Voir *supra*, p. 88.

Nous ne pouvons terminer cette étude sur les annonces liminaires³⁷⁸ sans faire référence à *Horace* de Corneille, bien que la tragédie propose là un cas extrême, où l'annonce de la défaite, au cœur de la pièce (acte III), se double d'un rebondissement spectaculaire repoussant la révélation exacte à l'acte IV. Dans un premier temps, la défaite de Rome est affirmée par Julie (III, 6), avant d'être démentie par le témoignage de Valère (IV, 2)³⁷⁹. Le fait de placer le combat au milieu de la pièce, et non pas au début ni à la fin, et de retarder la véritable information est une originalité qui permet à Corneille d'accroître encore les effets dramaturgiques. Dans les deux premiers actes, il expose la complexité des relations amoureuses et familiales contrariées par les enjeux politiques. Au centre de la pièce, il joue sur les péripéties héroïques. Dans les deux derniers actes, il aborde les conséquences politiques et morales de la défaite. Il construit sa pièce avec une habileté telle que l'intérêt du spectateur est sans cesse éveillé, prouvant par là sa capacité à utiliser tous les ressorts de la poétique tragique : le suspens, le renversement de fortune, la complexité psychologique, les imbrications entre l'intrigue amoureuse et l'intrigue politique. Il confirme ainsi ce constat fait sur les pièces précédemment citées : quand l'annonce de la défaite se produit au cœur de la pièce, à l'acte II ou à l'acte III, les problématiques abordées sont plus riches, le dramaturge cherche à multiplier les effets dramaturgiques et les centres d'intérêt du spectateur, mais la problématique politique reste toujours essentielle.

Dans toutes ces pièces de la première période caractérisées par l'annonce liminaire de la défaite, même si cette révélation peut être retardée jusqu'à l'acte III, la problématique politique reste le principal centre d'intérêt et d'étude du dramaturge, les autres problématiques, psychologique ou héroïque, ne la remplacent pas. Elles viennent la nourrir, la préparer, l'enrichir, la mettre en valeur en lui donnant la place finale. Le but des dramaturges de cette époque est donc avant tout d'orienter les préoccupations du spectateur vers la réflexion politique et particulièrement vers la morale politique, fidèles en cela aux enjeux originels du genre.

³⁷⁸ On pourrait nous reprocher de ne pas citer également *Mirame* en exemple, puisque les menaces d'attaque à l'acte II, une première défaite à l'acte III, scène 1 et un renversement de situation à la scène suivante permettent de donner au début de la pièce une dimension héroïque et psychologique, mais la fin de cette tragi-comédie relève de l'intrigue sentimentale et n'a guère de portée politique.

³⁷⁹ Voir *supra*, p. 93.

II-1-2- La défaite comme horizon du tragique

Quelques (rares) pièces à conflit militaire présentent la défaite au dénouement : le spectateur est tenu en haleine par de très nombreux rebondissements avant l'échec final. Les caprices du sort sont particulièrement mis en relief. L'intrigue galante peut être également un élément qui permet de compliquer l'action et de créer ces rebondissements. La trame, sans doute plus romanesque, plus soumise aux rebondissements et aux péripéties, parfois en grand nombre, emprunte là sans doute au modèle tragi-comique.

- **Péripéties guerrières**

Quand la défaite est présentée à la fin de la pièce, les retournements de situation nourrissent en permanence l'action, les conséquences psychologiques suivent : la problématique est héroïque et psychologique. *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal est une pièce remarquable à plusieurs titres, nous l'avons montré, en particulier en étudiant les multiples hérauts, porteurs de l'annonce de la défaite³⁸⁰. Les péripéties guerrières expliquent le nombre de ces intervenants, puisque, à chaque fois, l'un complète ou corrige les événements rapportés précédemment. La défaite définitive de Brutus n'est reconnue qu'à la scène 3 de l'acte V, mais depuis le début de la pièce, une alternance surprenante de victoires et de défaites a embrouillé le spectateur et mis en évidence le caractère relatif de toute réussite. C'est la leçon que l'on peut tirer finalement de la pièce : plus qu'une réflexion politique, c'est le constat tragique de l'impuissance humaine et la nécessité de se soumettre aux caprices du sort qui domine la pièce :

Qui considérera l'ordre de l'Univers,
Il verra chaque jour son visage divers,
Et connaîtra par là que quelque providence
Par le seul changement prévient sa décadence,
Et qu'ainsi notre Rome ayant pu se porter
A cet extrême point qu'on ne peut surmonter,
Il fallait que suivant cette règle divine,
Elle redescendit devers son origine ;
Tu m'en as fait douter, impuissante vertu,
Et c'est sous ta faveur que Brute a combattu,
Espérant le secours de ta force opportune,
Mais je t'ai vu tomber aux pieds de la fortune.³⁸¹

³⁸⁰ Voir *supra*, p. 91 et 93.

³⁸¹ Guérin de Bouscal, *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., V, 4, p. 82. La révolte tragique de Brutus est approfondie plus loin, p. 137.

Le même Brutus est aussi un personnage de *La Mort de César* de Scudéry³⁸². La pièce est intéressante, là aussi, pour ses rebondissements multiples, qui reculent la mort de César à la fin de l'acte IV et paradoxalement, puisque Brutus est le commanditaire de la mort de César, la révélation de sa défaite au dernier acte. Ces rebondissements sont d'ordre psychologique, comme il convient à une pièce à complot, mais aussi produits par les événements extérieurs, comme dans les pièces à conflit militaire. La problématique psychologique est nourrie par les arguments et les doutes de Brutus qui prépare le complot (acte I), par les tentatives d'Antoine et de Lépide pour convaincre César du danger qui le menace (II, 1 et III, 1), par les annonces prémonitoires du destin de chacun : le songe de Calpurnie qui prédit la mort de César (II, 2), les oracles hostiles à Brutus que Porcie consulte (II, 4). La problématique héroïque s'appuie sur le véritable rebondissement de l'action : Artemidore, un rhétoricien grec favorable à César a surpris les conjurés (III, 3) et se prépare à le prévenir, en lui glissant un billet. Son intervention a lieu directement sur scène (IV, 6) et Brutus, pour empêcher César de lire le billet, doit se livrer à un jeu de scène que nous révèlent ses paroles et les didascalies :

Brutus : Faisons agir l'adresse avec le jugement ;
 La mine est éventée, ou mon âme est déçue : [...]
(Il l'empêche de lire) Déchargez-vous la main d'un fardeau si pesant ;
 Si fâcheux à souffrir et si peu nécessaire ;
César : Lisez.
Brutus : *(Il feint de se moquer)* Ha l'impudence ; ô l'importante affaire !
 Lui qui veut une charge est digne de l'avoir ;
 Mais voici le Sénat qui vient vous recevoir ;
 Mêlez un peu le grave avec la modestie.³⁸³

L'action n'est pas terminée avec la mort de César à l'acte IV, et un titre comme « la défaite de Brutus » pourrait aussi bien convenir, puisque la pièce est construite autour de la préparation, de l'exécution et des conséquences du complot de Brutus contre César, et ces conséquences sont présentées dans l'acte V sous forme de défaite (et donc d'un nouveau rebondissement) pour Brutus³⁸⁴.

Les pièces où l'action est militaire et qui repoussent l'annonce de la défaite à la fin sont donc celles où les rebondissements sont les plus importants et où, par conséquent, le constat de la versatilité du sort, thème récurrent dans nos pièces sur la défaite, est le plus fréquemment et le plus longuement traité :

Ô comme la fortune a montré son pouvoir !
 Elle ne t'éleva que pour te faire choir.
 Dieux, ne savais-tu point la maxime importante,

³⁸² Voir *supra*, p. 36. Nous avons montré, en abordant le thème du complot avant 1640, que la représentation du complot que cette pièce offrait était très proche de celle du conflit militaire.

³⁸³ Scudéry, *La Mort de César*, éd. cit., IV, 6, p. 60-61.

³⁸⁴ Voir *supra*, p. 80-81.

Que puisqu'elle était femme, elle était inconstante ?
Qu'elle aime pour trahir, se plaît au changement,
Et fait tout par caprice, et rien par jugement.³⁸⁵

- **L'intrigue amoureuse**

En dehors des péripéties militaires, on constate que l'intrigue amoureuse peut être un autre moyen de compliquer l'action et d'entraîner une révélation de la défaite au dernier acte. Dans ces années 1634-1640, la tragi-comédie, mais aussi la tragédie, se retrouvent, selon l'expression de Jacques Truchet, « contaminées » par le roman³⁸⁶. L'amour, thème essentiel de la tragi-comédie, se retrouve également « avec tous les caractères de la passion »³⁸⁷ dans certaines tragédies. Rappelons, en effet, que la tragi-comédie, genre dominant dans la décennie 1630-1640³⁸⁸, a attiré avec la même ferveur nos auteurs de tragédies : Du Ryer, Mareschal, Rotrou, Scudéry, Desmarets, Boisrobert, Gabriel Gilbert, Desfontaines, Guérin de Bouscal, Corneille, Mairet, Boyer... Au demeurant, « la frontière » est parfois plus floue qu'il n'y paraît entre tragi-comédie et tragédie³⁸⁹. Si nous avons retenu dans notre corpus des tragi-comédies³⁹⁰, c'est parce que le thème de la défaite y était traité, et donc aussi celui de la guerre, de la rivalité militaire et des revers de fortune. Bien des traits essentiels de la tragi-comédie se trouvent partagés par certaines tragédies. L'extrême complication des intrigues de tragi-comédies s'apparente à celle des tragédies dites « implexes » de Corneille, mais aussi à celle de nombreuses pièces de la période 1653-1663. Nous aurons l'occasion de traiter en détail le thème du déguisement et du changement d'identité dans les tragédies de la même période qui est aussi un *topos* de la

³⁸⁵ *La Mort de César*, éd. cit., V, 1, p. 67. Voir *infra*, deuxième partie, p. 140 « Un sceptre est dans leurs mains un fragile roseau » et p. 226 « Inconstance, reine du monde ». Ce sont parfois aussi les pièces les plus proches du modèle héroï-comique, celles dont le lexique et les images ne s'orientent pas toujours vers la plus parfaite noblesse, comme *La Mort de César* de Scudéry. Le thème de l'inconstance féminine à l'acte V ou le jeu des acteurs pour empêcher César de lire le billet à l'acte IV sont sans doute des ressorts trop romanesques pour convenir pleinement à la dignité tragique.

³⁸⁶ J. Truchet, *La Tragédie classique en France* Paris, PUF, 1975, p. 116. On vient d'ailleurs de le constater avec le motif du billet dans Scudéry.

³⁸⁷ R. Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981, p. 127.

³⁸⁸ Comme l'a montré le tableau établi par Jacques Schérer sur la « popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du XVII^e siècle », *La Dramaturgie classique*, *op. cit.*, p. 459.

³⁸⁹ Jacques Truchet et Hélène Baby ont bien insisté sur la difficulté à cerner cette frontière, J. Truchet, *op. cit.*, « Inflexions », « la tragi-comédie » p. 119-129 ; H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, éd. cit., ch. III, « les marges de la tragi-comédie, la frontière tragique », p. 75 *sqq.*

³⁹⁰ Rappelons-en les titres et les auteurs : *Tyr et Sidon* de J. de Schélandre, *Le Cid* de Corneille (devenu tragédie en 1648), *Scipion* et *Mirame* de Desmarets, *L'Amour tyrannique* de Scudéry, *Marguerite de France* de G. Gilbert, *Bélisaire* de Desfontaines, *Le Fils désavoué* et *Oroondate* de Guérin de Bouscal, *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert, *Venceslas* de Rotrou, *Aritodème* de Boyer, *Nitocris* et *Dynamis* de Du Ryer, *Amalasonte* de Quinault. On remarquera que les sujets de ces tragi-comédies sont souvent historiques (par exemple *Scipion*, *Marguerite de France*, *Le Fils désavoué*, *Bélisaire*, *Le Couronnement de Darie*), bien que l'invention romanesque soit considérée comme une des caractéristiques de la tragi-comédie, préconisée par La Mesnardière dans *La Poétique* : « Je conseille aux écrivains de n'user de cette licence [inventer les sujets] que dans les tragi-comédies, dont le sujet est plus propre aux aventures de roman », éd. cit., p. 43.

tragi-comédie. Les relations familiales conflictuelles et perturbatrices (rivalité amoureuse entre père et fils ou amitié amoureuse - qui frôle l'inceste - entre frère et sœur) sont des thèmes courants des tragi-comédies. Nous venons de l'évoquer³⁹¹. Nous en reparlerons bientôt³⁹². Mais c'est l'amour, passion privilégiée de la tragi-comédie, qui nous intéresse ici. Il revêt une telle importance dans certaines tragédies qu'il est capable de les nourrir, bien plus parfois que les actions héroïques, au point de repousser la révélation de la défaite au dénouement. Ainsi, par l'importance accordée à l'intrigue galante, *La Mort d'Achille* de Benserade pourrait être rapprochée de « la tragi-comédie des amours contrariés » dont parle R. Guichemerre³⁹³. En effet, le premier acte présente un Achille mal à l'aise recevant Priam, Hécube et Polixène, leur fille, venus réclamer le corps d'Hector. Il tombe aussitôt amoureux de Polixène³⁹⁴. A partir de cet instant, son comportement est dicté par le désir de protéger Polixène et les siens, désir de protection (galant) qui sait trahir un désir de possession. L'action dans les actes suivants est entièrement justifiée par cet amour et par ce désir. L'acte II le montre essayant d'établir la paix entre Troyens et Grecs, en dépit de toute raison³⁹⁵. Dans l'acte III, il s'oppose farouchement à ses amis grecs, Ajax et Ulysse, qui veulent attaquer les Troyens³⁹⁶, à Briséide qui lui reproche son ingratitude : aucune mise en garde ne le fait plier, il se retire même du combat et la victoire penche du côté troyen. Si ce qui caractérise le personnage de tragi-comédie est de l'ordre « de l'instinct, du caprice, de l'irresponsabilité »³⁹⁷, Achille, le fougueux, le bouillant, est un personnage adapté au genre. S'il en vient à se battre finalement, c'est parce que Troïle, frère de Polixène, va déjouer ses efforts de paix, et, à force de provocations, l'obliger à se défendre et à le tuer. Voilà pourquoi c'est seulement à l'acte IV que la défaite de Troie est constatée et définitive. Mais les conséquences de la passion amoureuse d'Achille pour Polixène ne sont pas terminées. Hécube, après la mort de son fils et la chute de Troie, est prise d'une haine pour Achille aussi forte que l'était auparavant son amitié, une haine qui se déverse en visions sanglantes³⁹⁸. Si elle parvient à se venger de lui et à l'attirer dans un piège pour que

³⁹¹ Chapitre I, « le conflit familial », p. 72.

³⁹² Dans les seconde et troisième parties, p. 278 (« L'ambiguïté identitaire ») et 367 (« De l'État divisé au héros divisé »).

³⁹³ *La Tragi-comédie*, op. cit., p. 52.

³⁹⁴ « Je me rends, et le rends, / Vos larmes ont éteint ma vengeance enflammée, / Ce que n'aurait pas fait le pouvoir d'une armée, / Une simple douceur calme nos passions, / Et des humilités ont vaincu les lions », éd. cit., I, 3, p. 14.

³⁹⁵ Alcimède, son écuyer, se désespère : « Où va ce pauvre aveugle ? Il court au précipice, [...] Il perd en un seul jour plus de neuf ans de gloire, / Et s'abaisse, vaincu, par de simples regards, / Jusqu'à rendre à l'Amour ce qu'il a pris à Mars », éd. cit., II, 3, p. 27.

³⁹⁶ « Ajax : Allons, Ulysse, il est inexorable, [...] Ulysse : Achille, un ennemi ne se doit fréquenter, / C'est gloire de le perdre, et non de le hanter », *ibid.*, III, 1, p. 40.

³⁹⁷ J. Truchet, op. cit., p. 124.

³⁹⁸ « Détestable et perfide ennemi de ma joie, / Tigre, qui dans mon sang as presque noyé Troie, / Que ne tiens-je ton cœur sous mes avides dents, / Et que ne puis-je faire en mes désirs ardents, / En te le dévorant, et rongant tes entrailles, / A ton corps demi vif de longues funérailles », *ibid.*, IV, 1, p. 58-59.

Pâris le tue (IV, 4), c'est bien parce que, aveuglé par l'amour, il ne se doute de rien³⁹⁹. On pourrait parler pour cet acte IV d'un premier dénouement, puisque l'on aboutit à la défaite des ennemis (les Troyens) et à la mort (paradoxale) du vainqueur. En fait, on assiste là au dénouement de l'action portée par l'intrigue amoureuse, et si ce dénouement n'était pas malheureux, on pourrait presque dire au dénouement de la tragi-comédie. Mais Benserade, comme s'il était conscient que cette intrigue ne pouvait soutenir à elle seule l'action de la tragédie, a désiré ajouter, dans l'acte V, un épisode : « la dispute de ses armes », qui se présente, reconnaît-il, comme « une pièce détachée »⁴⁰⁰ et qui ne dure que deux scènes, où sont exposés des thèmes appropriés à la tragédie⁴⁰¹. On peut donc considérer que dans cette tragédie, l'amour est le sujet essentiel. C'est l'intrigue amoureuse et elle seule qui retarde l'action guerrière et recule la révélation de la défaite au dénouement. La problématique est donc nettement psychologique, plutôt qu'héroïque.

Ce n'est pas le seul exemple : on trouve dans d'autres pièces une utilisation comparable de l'intrigue amoureuse, dans le but de retarder l'issue du conflit, mais elle se présente différemment, sous forme de rivalité, par exemple. Le sort du héros est suspendu au bon vouloir d'un rival qui peut, à son gré, le sauver ou le condamner et qui exerce un chantage sur la femme aimée. Dans *Cléomène* de Guérin de Bouscal, la rivalité amoureuse entre le roi d'Égypte, Ptolémée IV, et Cléomène, roi de Sparte à qu'il a offert asile, est aussi un des moyens de retarder la défaite et la mort de Cléomène⁴⁰². Ptolémée, amoureux d'Agatis, femme de Cléomène, veut pousser celui-ci à partir se battre en Grèce, en laissant Agatis en otage. L'acte second est celui des hésitations de Cléomène. Plus tard, Ptolémée, devant les pleurs d'Agatis, hésitera aussi avant de sacrifier Cléomène (acte IV). D'autres péripéties d'ordre politique et psychologique maintiennent le doute sur le destin de Cléomène (les accusations du marchand Nicagoras à l'acte III ou le soutien du frère de Ptolémée, Magas, dès l'acte II), mais l'amour joue un rôle non négligeable sur l'issue de la pièce, ne serait-ce que pour les remords de Ptolémée et l'ultime combat désespéré de Cléomène qui, apprenant la mort d'Agatis, demande à ses propres soldats de

³⁹⁹ Ou du moins, il est prêt à tout accepter, même la mort, de la part de Polixène. Alcimède l'ayant mis en garde contre une possible vengeance d'Hécube, il répond : « Achille concevrait une sottise terreur ? / Ha, qui fait tout trembler ne doit pas avoir peur ! / Il faut, quoi qu'Ilion contre lui s'évertue, / Que pour le voir mourir Polixène le tue, / Si tu pleures sa vie en de si belles mains, / Il te dira mourant, je te hais, tu me plains, / L'arrêt de mon destin sortira de sa bouche, / Et puis pour me frapper il faut qu'elle me touche, / Entre les plus heureux qui le fut jamais tant ? », *ibid.*, IV, 3, p. 67.

⁴⁰⁰ Le titre exact de la pièce est en effet *La Mort d'Achille ou la dispute de ses armes*. Voir l'explication que Benserade donne, dans son avis « Au lecteur », de cette dérogation à l'unité d'action p. 49, note 166.

⁴⁰¹ Ajax et Ulysse exposent en deux très longues harangues (six pages chacune) leurs arguments pour obtenir les armes d'Achille en cadeau (scène 1). La dernière scène montre Agamemnon et le conseil des Grecs rendant leur jugement et attribuant les armes à Ulysse, ce qui provoque le suicide d'Ajax, non sans qu'il ait auparavant manifesté son aigreur devant l'injustice et l'ingratitude des Grecs, son désir de gloire et de reconnaissance et son amour de la vertu et du courage, thèmes et valeurs de prédilection de la tragédie.

⁴⁰² Cléomène est aussi vaincu une première fois par la Ligue achéenne, voir p.107, note 357.

s'entretenir⁴⁰³. Enfin, toujours dans cette étude des pièces où le thème de l'amour nourrit le conflit jusqu'au dénouement, suscitant de si nombreuses péripéties qu'on peut à bon droit penser au schéma traditionnel de la tragi-comédie, on évoquera le cas de *Marguerite de France*, sachant qu'il s'agit cette fois d'une tragi-comédie génériquement désignée et que l'importance de ce thème et de celui de la rivalité y est donc pleinement justifiée. Le roi d'Angleterre, Henri II, est en guerre contre son fils, par amour de Marguerite, sa belle-fille⁴⁰⁴. Seul l'amour, déplacé, du roi pour sa bru fonde les péripéties : colère d'Aliénor, la reine mère, qui l'accuse de la déshonorer et le menace de la colère du Ciel (I, 3), tentative de séduction du roi auprès de Marguerite (II, 3), inquiétudes du Prince sur la fidélité de sa femme (II, 2), affrontement verbal du père et du fils (III, 3), toutes ces péripéties liées à l'amour relèguent le combat et la défaite du Prince à l'acte IV⁴⁰⁵. L'amour est donc un thème qui permet, en concentrant l'intérêt du spectateur / lecteur, de retarder l'action guerrière en toute fin de pièce et d'imposer une révélation de la défaite au dénouement.

Ainsi, les péripéties guerrières et parfois l'intrigue amoureuse permettent, dans un petit nombre de tragédies de la période 1635-1643, de repousser l'annonce de la défaite au dénouement, la problématique politique s'effaçant alors derrière une problématique pleinement héroïque (péripéties guerrières) ou psychologique (péripéties amoureuses). Le choix du sujet (*l'inventio*) n'est donc pas sans conséquence sur le moment où la défaite est annoncée (*dispositio*), et ce choix place ces tragédies dans un genre que nous pourrions qualifier d'hybride, dans la mesure où l'influence de la tragi-comédie y est perceptible. Celle-ci se traduit soit à travers la problématique héroïque par les revirements du sort, la multiplication des périls et obstacles, la complexité de l'action, soit à travers la problématique psychologique par l'importance accordée à l'intrigue sentimentale et la présence de certains motifs ou objets plus particulièrement attachés à l'univers romanesque (comme le billet). C'est peut-être ce qui distingue ces tragédies de celles où le moment de la défaite est situé au début de la pièce et dont l'action ensuite est entièrement dépendante de la problématique politique consacrée au traitement du vaincu par le vainqueur, au comportement de l'entourage (celui du vaincu et celui du vainqueur) et au débat politique

⁴⁰³ « Quoi, la Reine est donc morte ? Et la Parque a fermé / Ces adorables yeux que j'avais tant aimés ? / Celle qui fut un charme à ma douleur secrète, / Cette divine bouche est pour jamais muette ? / Agiatis n'est plus, et sans respect de rang, / De beauté ni de sexe, on a versé son sang ? / Le Ciel a vu ce crime ? Et l'Egypte inhumaine / A produit, et soutient les bourreaux d'une Reine ? / [...] Sus donc, mes compagnons, faisons que nos épées / Du sang des ennemis encor toutes trempées / Se lavent dans le nôtre [...] / Coupons avec nos fers la trame de nos vies, / Avant que par leurs mains elles nous soient ravies », éd. cit., V, 12, p. 107-108.

⁴⁰⁴ Ce n'est pas évidemment la version historique, mais c'est ce qu'expose Marguerite à sa confidente : « Le crime est dans son cœur et parle par sa bouche ; / En voulant de son fils déshonorer la couche, / Il tâche à triompher de ma pudicité, / Et veut des fleurs de lys souiller la pureté : / Il flatte ses désirs d'une infâme victoire, / A me ravir l'honneur, il met toute sa gloire », éd. cit., II, 1, p. 27.

⁴⁰⁵ L'acte V sera consacré, comme il se doit dans une tragi-comédie, à la réconciliation.

(clémence et vengeance, qualités d'un bon roi, nécessité ou non d'une autorité inflexible, limites du machiavélisme)⁴⁰⁶. La réflexion politique n'est pas à l'ordre du jour dans ces tragédies où la défaite est reléguée à la fin de la pièce, et nous remarquerons que la période où elles sont représentées est celle où la tragi-comédie est florissante en France, l'effet de mode ayant vraisemblablement joué son rôle.

II-2- Les pièces à complot

Dans les pièces à complot, l'intrigue repose sur la préparation et la réalisation du complot, le dénouement se confond donc automatiquement avec sa résolution. Les péripéties de la pièce proviennent de la mise en place de la conspiration avec les interventions des conjurés, leurs hésitations ou revirements, les obstacles concrets qui se présentent à l'élaboration du complot et l'adaptation du chef des conjurés qui doit à la fois gérer son groupe et maintenir la confiance de sa future victime. La problématique est surtout psychologique, même si des obstacles matériels peuvent s'ajouter. Les pièces tardives (1653-1663), où les thèmes du complot et de la trahison charpentent le conflit sur scène, situent donc systématiquement l'annonce de la défaite au dernier acte. La structure de ces pièces comme leurs thèmes seront identiques, mais auparavant, une période de transition, entre 1643 et 1653 environ, nous offre des schémas ambigus, parfois hybrides, tant par la composition que par le sujet, par la *dispositio* que par l'*inventio*.

- **1643-1653 : ambiguïté**

Dans les pièces de la décennie 1643-1653, le moment de la défaite est ambigu, le sujet de la pièce l'est tout autant. Le conflit militaire existe, est reconnu, a une importance fondamentale, mais il est traité en tant qu'événement d'un passé révolu. Il est rappelé dans les scènes d'exposition, mais n'entre plus en jeu dans l'action elle-même que par l'expression de ses conséquences dans le conflit interne, qui prendra la forme d'un complot, et d'un complot particulièrement « tragique », au cœur du tragique même, puisque il se situera au centre du cercle familial. En effet, la défaite militaire devient un héritage que portent les enfants ou épouses des rois déchus et qu'ils devront assumer en s'engageant dans un nouveau conflit, cette fois sous forme de complot, pour obtenir ou retrouver le pouvoir ; héritage qui implique aussi un retour sur le passé et les origines du

⁴⁰⁶ Tous ces thèmes seront étudiés dans la deuxième partie : « La Dialectique vaincu / vainqueur, une dialectique tragique ? ».

conflit, ce qui explique, du moins en partie, les problèmes d'identité et d'usurpation, qui envahissent la scène à cette période. Les pièces les plus révélatrices de cette situation sont celles de la « trilogie des monstres » de Corneille (entre la saison 1644-45 et celle de 1646-47), dont nous avons déjà présenté les sujets dans les mutations dramaturgiques liées à l'instauration de l'unité de lieu⁴⁰⁷. Il s'agissait alors de montrer que le conflit militaire était déplacé hors scène, entraînant la juxtaposition de deux types de conflits (l'ancien, entre nations, et le nouveau, interne). La conséquence qui nous intéresse à présent est que cette combinaison des deux types de conflits rend très difficilement discernable le moment de la défaite, d'autant plus que ces pièces appelées « implexes » par Corneille lui-même⁴⁰⁸ sont d'une telle complication qu'on ne comprend pas toujours bien les différents niveaux de conflits.

Prenons l'exemple de *Rodogune*. Une première défaite, militaire, est décrite dans les scènes d'exposition. C'est ce long récit (en deux parties) de Laonice à son frère Timagène que reproche d'Aubignac à Corneille⁴⁰⁹ : la défaite de Nicanor, roi de Syrie, fait prisonnier par les Parthes, est rapportée dans la première scène (I, 1). Elle est suivie par une nouvelle défaite racontée dans la scène 4, avec les mêmes personnages, cette fois il s'agit de celle d'Antiochus, frère de Nicanor, qui a repris les armes contre les Parthes et épousé sa belle-sœur, Cléopâtre, qui se croyait veuve. C'est un premier niveau de conflit, un conflit guerrier. Il est ancien, puisque les fils de Nicanor et Cléopâtre qui avaient été exilés et confiés à Timagène, sont devenus des jeunes gens, tous deux amoureux de l'otage de leur mère, celle qui aurait dû devenir leur belle-mère : Rodogune. En effet, Nicanor n'était pas mort et après des années de captivité, après avoir appris la trahison de Cléopâtre, il avait décidé d'épouser cette princesse parthe, qu'il amenait en Syrie pour y être couronnée. En réalité, il ne rentre en Syrie que pour tomber dans une embuscade tendue par Cléopâtre : il est tué, Rodogune est faite prisonnière. Se greffe alors un deuxième niveau de conflit qui tient autant du conflit privé (un homme qui s'estime bafoué, une femme jalouse et haineuse) que du conflit militaire, car la guerre reprend, les Parthes attaquent la capitale, Séleucie, pour délivrer Rodogune, la ville est assiégée et Cléopâtre doit accepter un compromis : le mariage de Rodogune avec l'un de ses fils, l'aîné, héritier du trône de Syrie. L'accord se fait, les Parthes abandonnent le siège pour se battre ailleurs, contre les Arméniens, « La Paix finit la haine » (v. 286). C'est à ce moment

⁴⁰⁷ Voir *supra* p. 67 et 72 (« le déplacement du conflit militaire hors scène », « le conflit familial »).

⁴⁰⁸ « C'est l'incommodité des pièces embarrassées, qu'en termes de l'Art on nomme implexes, par un mot emprunté du Latin, telles que sont *Rodogune* et *Héraclius* », « Examen » de *Cinna*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 912. Aristote parle d'action « complexe » quand « le changement de fortune en sort avec reconnaissance ou péripétie ou les deux ». Voir Introduction, p. 2, note 5.

⁴⁰⁹ Voir *supra*, p. 62, note 229.

que commence la pièce. Le sujet est donc bien lié au conflit militaire et à la défaite, puisque la situation de départ n'est que la conséquence des conflits exposés. Cependant, ce n'est pas la guerre qui est le noeud de la pièce, ni le traitement d'un quelconque vaincu, puisqu'un accord est intervenu entre les deux peuples. Un autre conflit a pris le relais du conflit militaire : durant toute la pièce, nous assisterons à la lente élaboration d'un « complot » fomenté par la seule Cléopâtre, afin de demeurer l'unique détentrice du pouvoir. Après avoir feint de protéger Rodogune, pour gagner du temps et préparer sa « victoire », car elle n'a pas renoncé à se venger des Parthes⁴¹⁰, elle est décidée à l'éliminer et demande à ses fils leur participation (« Si vous voulez régner, le trône est à ce prix », v. 642). Son but alors est de régner à travers le fils qu'elle aura placé sur le trône et il lui faut à tout prix se débarrasser de l'obstacle que constitue Rodogune. Mais devant leur résistance et leur union, et après avoir tenté vainement de les diviser, elle change de stratégie et prend le parti de les tuer tous deux, d'abord Séleucus (V, 1), puis Antiochus (V, 4) : c'est seulement dans cette dernière scène que sera révélée l'issue de ce conflit, par l'échec et la mort de Cléopâtre. Dans cet imbroglio, avec toutes ces étapes et tous ces niveaux de conflits, il devient difficile de discerner précisément le moment de la défaite. De quel genre de défaite s'agit-il d'ailleurs ? De la défaite militaire, antérieure au déroulement de la pièce et exposée dans les premières scènes ou de l'échec du complot machiavélique de Cléopâtre, qui commence à l'acte II et se termine à la dernière scène de l'acte V ? Et s'il s'agit de défaite militaire, de laquelle faut-il parler ? De la première défaite, celle de Nicanor, ou de la seconde, celle d'Antiochus, son frère, de celle, ensuite, de Cléopâtre assiégée dans Seleucie ou de celle de Rodogune prisonnière de Cléopâtre ? Qui est vraiment défait, d'autre part, puisque l'accord établi (le mariage de Rodogune et du fils aîné) devait éviter de désigner un perdant ? À moins que la vraie défaite ne soit celle que Cléopâtre préparait depuis si longtemps pour ses ennemis et qu'elle n'aura pas réussi à réaliser, celle qui s'apparente au traditionnel renversement de fortune de la tragédie. Le moment de la défaite, on le voit, est donc bien délicat à cerner, et si nous nous en tenons à la défaite militaire, il précède la pièce. C'est ce même schéma dramaturgique que suivent les autres pièces de « la trilogie ». On retrouve dans l'exposition de *Théodore* et d'*Héraclius* un conflit militaire originel relayé par un complot qui en est la conséquence directe⁴¹¹.

⁴¹⁰ « Et moi j'accordais tout, pour obtenir du temps, / Le temps est un trésor plus grand qu'on ne peut croire, / J'en obtins, et je crus détenir la victoire », éd. cit., II, 2, v. 514-516, p. 222.

⁴¹¹ Nous avons parlé du premier niveau de conflit dans *Théodore* (Valens, chef vaincu du parti opposé à Dioclétien est contraint d'épouser Marcelle, la sœur du favori de l'empereur pour éviter la mort). Mais Placide, fils de Valens, se trouve à son tour pris dans le complot de Marcelle qui veut diriger le pays à travers lui (en l'obligeant à épouser sa fille et en se débarrassant de Théodore, obstacle à son ambition) : voilà le deuxième niveau de conflit, interne, qui soutient toute la pièce. Dans *Héraclius*, le premier conflit est celui

Dans la voix tracée par Corneille, Boyer et Rotrou, dans ces mêmes années, font représenter des pièces fondées sur des intrigues imbriquées. Boyer dans *Tyridate*, porte à son sommet le poids de la transmission d'un conflit à l'autre, puisque l'identité réelle d'Ariarathe, le « faux » fils du roi, ne peut être révélée (il est le fils d'Oronte, seigneur de Cappadoce), sous peine de voir la victoire de son prétendu père se transformer en défaite. Là aussi, comme dans *Rodogune*, un traité a été scellé qui a mis fin à la guerre avec Mithridate, l'ennemi (et frère) du roi : La « répudiation » d'Ariarathe et la reconnaissance de Tyridate comme véritable héritier rendraient caduc l'accord passé, rétablirait la guerre et conduirait irrémédiablement à la défaite. C'est ce que le roi explique à son épouse, Antiochide, qui est à l'origine de l'usurpation d'identité :

Si naissant il chassa l'ennemi de nos terres,
En le désavouant vous nous rendez nos guerres,
Mithridate plus fort qu'il ne le fut jamais,
Me perdra, si je manque au traité de la paix.⁴¹²

D'autre part, ce traité qui doit unir Bérénice, fille de Mithridate à Ariarathe, le fils supposé, est le seul moyen efficace d'empêcher l'inceste qui menace Ariarathe, attiré par la fille d'Oronte, sa propre sœur. Nulle part, dans aucune autre pièce, on ne voit aussi bien le lien entre la guerre, la défaite (ou le risque de défaite) du père et l'identité de ces jeunes princes, qui s'impose brutalement à eux et qu'ils ne peuvent pas toujours assumer. La défaite militaire est là encore hors scène, l'action dramatique reposant sur les tentatives de la reine d'une part et d'Oronte d'autre part de placer chacun leur propre fils sur le trône. Là encore deux conflits se superposent ou s'imbriquent, selon les scènes, le premier, militaire, en génère un second, interne, qui passe par la manipulation, le mensonge et la ruse⁴¹³. Le moment de la défaite reste donc indéterminé, puisque celle-ci est maintenue en suspens jusqu'au mariage imposé par Mithridate entre le futur roi et sa fille Bérénice. Toujours à la même époque, *Venceslas* de Rotrou présente un schéma comparable⁴¹⁴. Un an après

qui opposa le père d'Héraclius, Maurice, à Phocas, un usurpateur qui l'a assassiné, ce conflit date d'une vingtaine d'années, puisque Héraclius, l'enfant de Maurice, est devenu un jeune homme que Phocas prend pour son fils. Sur ce conflit antérieur se greffe le deuxième conflit, celui sur lequel repose la pièce, la reprise du pouvoir par Héraclius, qui a découvert sa véritable identité et le complot mené par ses partisans, dont le chef est Exupère.

⁴¹² *Tyridate suivi de Le fils supposé*, éd. Laetitia Sergent, Genève, Droz, 1978, III, 4, v. 967-970, p. 122.

⁴¹³ Antiochide, la reine, a dû mentir et se prétendre enceinte pour faire cesser la guerre entre son époux et Mithridate. En effet, Mithridate a attaqué son frère sous le prétexte que l'empire restant sans héritier, il allait revenir au père d'Antiochide. Ariarathe est en réalité le fils d'Oronte, un seigneur du royaume. Or, quelque temps après, naît un autre enfant, son vrai fils cette fois, Tyridate. Mais la véritable manipulation dans la pièce vient d'Oronte qui ment effrontément et trahit Antiochide. Sommé de parler, il refuse de dire la vérité au roi et de reconnaître son fils dans le seul but de permettre à Ariarathe d'accéder au trône.

⁴¹⁴ Frédéric, duc de Curlande, est devenu le favori de Venceslas et l'ami de son plus jeune fils, Alexandre, grâce à ses exploits guerriers, qui viennent de « sauver [le] sceptre » (v. 76). Le fils aîné, Ladislav, en conçoit une telle haine et jalousie qu'il décide de supprimer le duc. Une situation militaire antérieure (les défaites des ennemis de Venceslas, les Moscovites) est donc en partie à l'origine du conflit interne, en partie seulement, car la rivalité amoureuse s'ajoutera à la rivalité politique.

Venceslas, le même Rotrou propose avec *Cosroès* (1648) une intrigue similaire, avec néanmoins un changement intéressant : cette fois, aucune référence n'est plus donnée, à l'intérieur de la pièce, aux défaites militaires de Cosroès qui, pourtant, historiquement, sont à l'origine du conflit et peuvent seules expliquer le déclenchement de l'action. C'est en effet en raison de ces défaites que naît le désir du roi de transmettre le pouvoir à ses héritiers et que la rivalité entre les deux frères s'installe⁴¹⁵, mais rien ne le dit plus explicitement dans la pièce elle-même. Dans ces pièces des années 1643-1653, le moment de la défaite reste ambigu, en raison de la superposition de deux conflits de nature différente, mais peu à peu, le conflit militaire, conflit essentiel et originel, perd de son importance et s'efface⁴¹⁶. La problématique psychologique prend le pas sur la problématique politique.

- **1653-1663 : annonce de la défaite et clôture des pièces**

Lorsque le conflit est purement interne, c'est-à-dire essentiellement dans les pièces de la dernière période, le moment de la défaite est automatiquement situé à la fin. On ne trouve guère d'exemple où le complot soit révélé en début de pièce et où la suite de l'action concernerait les conséquences de cette révélation⁴¹⁷. On ne peut comprendre ce choix exclusif dans la *dispositio* que si l'on prend conscience du désintérêt des dramaturges pour les questions politiques au sens des premières pièces, c'est-à-dire pour une réflexion de morale politique, où les droits et les devoirs des partenaires politiques sont examinés, où l'on cherche les limites du pouvoir, où les conséquences des actes politiques des dirigeants sur les peuples (guerre, défaite, victoire) sont évaluées. Cette réflexion n'est plus d'actualité, car la morale politique ne peut plus désormais poser de problèmes. Elle est évidente, constante et indiscutable. D'un côté, nous avons les « bons » vainqueurs, de l'autre, les « mauvais » vaincus. Aucune question, aucun doute ne peuvent plus se poser. Le « combat » de ces chefs de complots n'a plus rien d'héroïque, il ne s'agit plus pour eux d'honneur à sauver ni de gloire à acquérir, ni non plus de la reconquête de leurs droits ou du rétablissement de leur pouvoir. Leur seule motivation est l'ambition personnelle. On comprend bien, dans ces conditions, qu'on ne pourra guère orienter l'intrigue vers les

⁴¹⁵ D'après les sources historiques de Rotrou (les *Annales ecclésiastiques* du cardinal Baronius), les défaites de Cosroès contre Héraclius entraînent un tel affaiblissement de son pouvoir qu'il est contraint par son peuple et les satrapes de céder son trône à l'un de ses fils, ce qui fait naître le conflit entre les deux frères.

⁴¹⁶ Sauf chez Corneille qui maintient le conflit militaire comme socle à l'action tragique.

⁴¹⁷ Sauf dans *Le Comte d'Essex* de La Calprenède, où le complot est révélé dès l'acte I, et la suite de la pièce entièrement consacrée au traitement du vaincu (Voir p. 37). Nous avons vu que Du Ryer, comme Tristan, préfère dès les débuts de sa carrière les conflits plus intériorisés, tout en traitant des problématiques politiques : voir pour Du Ryer p. 36 (*Lucrece*, *Alcionée*), p. 38-39 (*Esther*) et pour Tristan, p. 39 (*La Mort de Sennéque*, *Osman*).

conséquences de la défaite et intéresser le spectateur au comportement du vainqueur par rapport au vaincu et au sort d'un vaincu qui ne mérite aucune indulgence. Dans la mesure où il n'a plus de motivations politiques nobles, le vaincu ne peut être traité que comme un criminel de droit commun : s'il échoue, il meurt sans qu'aucune problématique politique ne se pose, sans qu'aucune hésitation d'ordre moral n'intervienne, sans qu'aucun doute ne torture le vainqueur. Voici, par exemple, comment dans *Stilicon* de Thomas Corneille, Honorius, l'empereur, victorieux du complot mené contre lui, prononce l'oraison funèbre de son ennemi et meneur de la conjuration, Stilicon, qui fut pourtant son tuteur :

Son forfait est puni, mais non pas effacé,
Et quoi qu'un vain remords ait pu lui faire croire,
Sa main par son trépas ne lui rend pas sa gloire⁴¹⁸.

Il n'y a donc aucun intérêt dramaturgique à situer la défaite au début de la pièce. L'*inventio* impose là encore la *dispositio*, et le moment de la défaite se situe systématiquement à la fin de la pièce et généralement même dans la dernière scène⁴¹⁹. Le choix du sujet, le thème du complot, qui s'est imposé peu à peu comme un moyen commode de se plier aux contraintes de l'unité de lieu implique à son tour une exclusivité dans la problématique de ces pièces, qui devient purement psychologique. Mais cette problématique psychologique est très différente de celle qui caractérisait les héros des premières pièces, puisqu'aucun enjeu politique, moral ou collectif ne la sous-tend. Même si, en apparence, la dimension politique se maintient dans « l'habillage » de l'intrigue, sous une forme que nous pourrions qualifier de « superficielle », en réalité, elle n'a plus la même portée⁴²⁰. Elle est uniquement fondée sur une lutte d'un individu contre un individu, pour la jouissance égoïste du pouvoir qu'il veut exercer sur un pays ou sur une femme.

Seuls Corneille, et dans une certaine mesure Boyer, son disciple, restent fidèles à une dramaturgie qui explore les rapports de la morale et de la politique, qui pose des questions et recherche des réponses sur le comportement de ceux qui vont diriger la cité,

⁴¹⁸ *Stilicon*, éd. cit., V, 8, p. 412.

⁴¹⁹ Par exemple, pour les autres pièces de Thomas Corneille : V, 7 dans *La Mort de l'empereur Commode* (antépénultième scène) ; V, 3 dans *Darius* (dernière scène) ; V, 6 pour *Camma* (mort de Sinorix, mais aussi de Camma) ; V, 7 dans *Maximian* (dernière scène) ; V, 8 (dernière scène) dans *Oropaste*, pièce de Boyer. Dans la tragi-comédie de Quinault, *Amalasonte* [Paris, Augustin Courbé, 1658], dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome II, la dernière scène (V, 6) révèle la mort des deux coupables de complot contre Théodat, favori de la reine, l'un par ambition (Clodésile), l'autre par amour (Amalfrede). Il faut aussi attendre la dernière scène d'*Agrippa ou le Faux Tibérinus* pour que la défaite et la mort de Mézence, auteur du complot contre Agrippa, qui, lui, est sauvé, soit annoncée (V, 5). Parmi tous ces exemples, l'allusion à un conflit militaire antérieur n'apparaît que dans *Darius*, *Stilicon* et *Oropaste*, mais seule l'ambition (de Mégabise dans *Darius*, de Stilicon dans la pièce du même nom) entraîne la mise en place du complot. La pièce de Boyer se distingue, en revanche, par sa dimension politique, Oropaste voulant, en s'emparant du trône, rétablir l'injustice faite au peuple mède, privé du pouvoir par sa défaite contre les Perses de Cyrus.

⁴²⁰ Ainsi, dans *Timocrate* de Thomas Corneille ou dans *La Mort de Cyrus* de Quinault, la problématique est apparemment politique et même, comme nous l'avons vu, guerrière (la ville d'Argos en guerre contre la Crète ou les Perses en guerre contre le Scythes). En réalité seule la relation amoureuse mène l'action des deux pièces. Voir ci-dessus, p. 99-100 (« L'annonce de la défaite ou le triomphe de l'amour »).

dans le but de rendre les hommes meilleurs. Alors que, durant cette période, le pouvoir avec l'appui des auteurs cherche à détourner le public de la réflexion politique en lui offrant une dramaturgie où le spectaculaire s'allie au merveilleux, ils maintiennent une démarche courageuse d'exploration et de questionnement du discours et de l'action politiques, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir⁴²¹, qui ne sera cependant plus guère appréciée d'un spectateur conquis par « l'esthétique de l'enchantement ».

⁴²¹ Voir par exemple *infra*, p. 413-415, 484-487, 500-505.

Entre les deux représentations de *Sophonisbe* de Mairet et de Corneille, choisies comme limites de notre corpus, au cours de ces trente années pendant lesquelles s'est installée la tragédie classique, la dramaturgie de la défaite a évolué considérablement. L'étude des éléments dramaturgiques spécifiques à la représentation de la défaite (le lieu, l'annonce) nous a conduit à des constats, dont il conviendra d'interroger la pertinence dans la suite de ce travail. L'instauration des unités, mais aussi l'évolution du public (l'un expliquant peut-être l'autre) a modulé le lieu de la défaite. Il a fallu, pour les dramaturges, adapter « le champ de bataille », propre à la guerre, thème originel de la tragédie, aux impératifs des doctes. Il leur a fallu ne plus choquer un public plus raffiné, moins naïf, devenu sensible à l'artifice, au ridicule de certains décors ou mises en scène. Il leur a fallu par étapes, avec des détours, des recherches, des tâtonnements, trouver les techniques, les outils, les idées qui, dans la scénographie, la poétique, la thématique, étaient les mieux adaptés à ces attentes, tout en restant fidèles à ce que l'on pourrait appeler « l'essence de la tragédie », telle qu'Aristote l'a définie⁴²². « Le champ de bataille » est devenu « cabinet du complot », non sans difficultés ni efforts de la part des auteurs, soucieux de trouver une intrigue adaptée à une scène qui réponde à la fois aux unités, aux règles de bienséance et de vraisemblance et au plaisir des yeux.

En étudiant la *dispositio* des pièces de notre corpus, nous avons constaté que l'expression du tragique avait évolué au cours de ces trente années. Cette évolution s'explique par les nouvelles exigences du « bon goût », comme le recours à la médiation des soldats ou des confidents dans l'annonce de la défaite, conséquence du souci de bienséance. Mais cette évolution dépend également de l'*inventio*, le thème du complot, lui-même imposé par la nécessité de s'adapter à l'unité de lieu, étant porteur d'une nouvelle forme de tragique. Enfin, les différences que nous avons pu remarquer dans la composition des pièces, le moment de l'annonce de la défaite étant placé en début ou en fin d'action, selon qu'il s'agit d'un conflit militaire ou d'un complot, nous ont conduit à distinguer trois périodes historiques qui présentent globalement des schémas constants. La problématique est nettement politique pour les pièces de la première décennie (1634-1643) essentiellement consacrées au conflit militaire, plus psychologique, et presque, pourrait-on dire, réfractaire à la réflexion politique dans la décennie 1653-1663. Au centre, une période hybride (1643-1653), celle où la Fronde se prépare et se déroule, et où les thèmes, la composition et la problématique des pièces se distinguent par leur ambiguïté.

Cette première étude de la dramaturgie de la défaite ouvre donc deux pistes que nous voudrions approfondir désormais. L'une porte sur la notion de tragique. Les valeurs

⁴²² Voir *supra*, p. 1, note 4.

héroïques des premières pièces fondées sur le conflit militaire s'effacent avec l'apparition des pièces à complot derrière une forme de tragique plus intime, plus individualisé, plus lié à la passion (amoureuse ou non). La magnanimité des héros (vaincu et vainqueur), leur générosité, leur noblesse morale semblent moins prisées par le public que leurs sentiments personnels. Il paraît donc légitime de s'interroger sur ce qui caractérise exactement la grandeur tragique du vaincu dans les pièces de la première période et de suivre son évolution, si évolution il y a, dans le corpus dont nous disposons. Il convient aussi, parallèlement, de comprendre comment le vainqueur s'inscrit dans cette dialectique tragique qui le lie au vaincu, comment il subit l'évolution de son adversaire et se retrouve lui-même déterminé par une nouvelle forme de tragique, qu'il nous faudra analyser. L'autre piste qui se dégage de cette première étude de la dramaturgie, c'est cette distinction entre trois périodes historiques. Bien sûr, il n'est pas question de considérer qu'une évolution rectiligne s'est produite « d'un simple prélude à l'épanouissement d'une véritable "école" classique »⁴²³, nous sommes bien conscient également que des limites trop tranchées relèvent de l'arbitraire. Nous avons passé en revue suffisamment d'exemples contradictoires et complémentaires, ne serait-ce que pour les prises de position de Corneille ou pour la place de l'intrigue galante dans les tragédies à des époques diverses ou encore pour les réticences de certains auteurs (dont Corneille et ses « disciples ») à suivre « la mode » du moment, pour affirmer qu'une époque est caractérisée par une unique pensée ou un unique schéma dramaturgique. Néanmoins, il nous est apparu que certaines tendances se faisaient jour dans chacune des trois décennies qui nous intéressent. Avec prudence, nous aimerions approfondir cette hypothèse dans la troisième partie de ce travail, en cherchant dans l'Histoire, dans les transformations sociales et idéologiques, une explication à ces orientations qui ont suffisamment imprégné les esprits des dramaturges pour qu'ils tentent de faire de la scène « la projection agrandie, véhiculée par la tragédie, de la représentation que se fait d'elle-même la société »⁴²⁴.

⁴²³ Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique* (1553-1770), éd. cit., p. 13.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 89.

DEUXIÈME PARTIE

LA DIALECTIQUE VAINCU / VAINQUEUR,

UNE DIALECTIQUE TRAGIQUE ?

Avant ou après la défaite, selon le moment de l'annonce, il y a toute l'action, la fable tragique qui constitue selon Aristote la partie essentielle de la tragédie⁴²⁵ et dans laquelle il faut trouver « le moyen de faire produire à la tragédie l'effet qui lui est propre », « la crainte et la pitié »⁴²⁶. Le couple vaincu / vainqueur y est présenté comme indissociable. Car si le tragique est porté sans contestation possible par le vaincu qui subit le malheur et apparaît comme celui qui va cristalliser les émotions de la pitié et de la terreur⁴²⁷, le vainqueur ne peut en aucun cas être exclu d'une telle vectorisation : victoire et défaite, vainqueur et vaincu participent à titre égal de la construction du tragique, de l'élaboration d'un climat nécessaire au genre. Ce climat peut naître du comportement que le vaincu adopte vis-à-vis de la défaite, cause de son malheur, mais aussi, inévitablement, de celui que le vainqueur manifestera à son égard et des relations que le couple vainqueur / vaincu entretiendra. Nous sommes bien dans des liens d'absolue nécessité, et ce, d'autant plus si la pièce ne fait pas appel à une quelconque divinité ou transcendance. Dès lors que l'action dramatique évolue dans une sphère plus particulièrement politique et civile, dès lors que le plan humain est privilégié et le plan divin éloigné, seule la dialectique victoire / défaite, vainqueur / vaincu semble capable de porter le climat tragique, de faire naître l'idée de *fatum*, de susciter les sentiments de terreur et de pitié. Par quels biais ces sentiments se manifestent-ils dans les tragédies de notre corpus ? La grandeur tragique du vaincu des premières pièces s'estompe-t-elle réellement après 1645, comme nous l'avons pressenti dans l'étude précédente ? Quelle nouvelle forme de tragique les pièces de la dernière période nous proposent-elles ? Cette évolution du tragique chez le vaincu entraîne-t-elle une transformation parallèle du vainqueur et a-t-elle une répercussion sur le climat tragique lui-même ? C'est ce qui fait l'objet de l'étude qui suit.

Dans le couple vainqueur / vaincu, nous nous intéresserons en premier lieu au vaincu. Nous montrerons comment il cristallise les sentiments de terreur et de pitié en se présentant comme victime de la colère des dieux, en subissant un châtiment qu'il estime d'abord immérité et en se révoltant contre cette injustice, renouant ainsi avec la dynamique originelle de la révolte prométhéenne. Mais la morale chrétienne du *Memento mori*, subtilement alliée à la morale antique de la punition divine, le conduit finalement à admettre que les dieux sont justes, frappant équitablement les rois comme les esclaves et réparant un ordre perturbé par les erreurs qu'il a lui-même provoquées et dont il reconnaît

⁴²⁵ Dans les parties constitutives de la tragédie (la fable, les caractères, l'élocution, la pensée, les spectacle et le chant), la plus importante est la fable, définie comme « l'assemblage des actions accomplies, car la tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur < et l'infortune ; or le bonheur > et l'infortune sont dans l'action et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être », *Poétique*, éd. cit., 1450a, ch. 6, 15-19, p. 38.

⁴²⁶ *Ibid.*, 1452b, ch 13, 28-29 et 30-35, p. 46.

⁴²⁷ Pour Aristote, le « héros » est bien celui qui « tombe dans le malheur » (1453a, ch.13, 7-10, p. 47).

la portée. On remarquera que le retour à l'ordre relève, dans les années 1635-1640, de plus en plus de la cité (Rome), les tragédies légitimistes remplaçant les tragédies fidéistes au moment où l'État devient le substitut unificateur du catholicisme et où sa sacralisation apparaît comme une nécessité. Les erreurs que le vaincu a commises et qui entraînent sa défaite peuvent être graves, comme dans la tragédie antique, ressortir à l'aveuglement, à l'obstination ou pire, à l'orgueil, à la démesure, à l'arrogance prométhéenne. Écho du courant libertin qui se fait jour dès les années 1620 (auquel adhèrent entre autres Boisrobert, Tristan, Théophile ou Saint-Amant) et qui séduit autant qu'il suscite une féroce répression, le mythe prométhéen se présente dans nos tragédies de manière ambiguë, comme exemple à ne pas suivre certes, puisque puni impitoyablement, mais aussi comme « vecteur d'expression » du rejet du divin, faisant ainsi glisser peu à peu le tragique du plan divin au plan humain. Mais le vaincu n'est pas toujours un révolté prométhéen, ses erreurs ne sont pas toujours des « crimes » selon la terminologie de Corneille, il peut ne s'agir que de simples « faiblesses », d'un trop grand amour ou d'une trop grande confiance en soi ou même seulement de maladresse, d'irrésolution, de mauvais calcul, toutes explications qui nous laissent parfois face à un vaincu pratiquement « innocent ». Pourtant, dans tous les cas, la leçon de la pièce est irrévocable : le vaincu est coupable, Dieu ou les dieux ne peuvent se tromper et la punition est juste et proportionnée à ses responsabilités de chef d'État. Il revient aux spectateurs de réfléchir sur les conséquences morales et politiques de ces erreurs, minimes ou gravissimes, qui ont conduit un roi, un responsable politique à provoquer, à travers son destin individuel, le malheur de l'État tout entier. Ces tragédies de la défaite ne sont pas pour autant celles de la fatalité. Le vaincu assume ses erreurs et serait capable à tout moment de retourner le destin, s'il le voulait. Jusqu'au bout, sa part de liberté, ses droits et ses privilèges sont maintenus, et c'est ce qui fait sa grandeur, sa noblesse, son héroïsme et transforme la défaite matérielle qu'il subit en victoire morale qu'il proclame. Le vaincu des pièces de la « génération Richelieu » est un homme remarquable (parfois d'ailleurs une femme, et il nous appartiendra de réfléchir sur la relation entre la femme et la défaite), qui suscite l'admiration et donne aux spectateurs une leçon de dignité par son stoïcisme devant l'adversité, par son refus de l'humiliation, par le choix de sa mort, par la fidélité de ses proches. Le soutien collectif qui l'accompagne jusque dans la mort s'oppose à la solitude du vaincu amoral des pièces de l'après-Fronde. Sa capacité d'indignation, son inscription dans l'Histoire, sa projection dans l'avenir, que lui octroie la puissance de la malédiction qu'il prononce avant sa mort, en font un héros eschatologique, d'une hauteur, d'une grandeur sans comparaison avec le misérable vaincu des pièces de la dernière décennie. S'opère durant ces trente années un glissement du

tragique de la grandeur héroïque (dans les années 1634-1643) vers celui, plus humain, plus individualiste et sans doute moins susceptible d'admiration, des passions destructrices de l'après-Fronde, où la morale humaine consensuelle triomphe, et qui passe par la période « expérimentale » des « années Mazarin » (1643-1653) où la frontière entre vaincu et vainqueur s'estompe et où les problèmes d'identité et de rivalités familiales dominent.

Second paramètre du couple vaincu / vainqueur, le vainqueur fait l'objet d'une deuxième étape dans cette étude. Son rôle est indissociable de celui de son adversaire dans la création du climat tragique, et l'on peut affirmer que, quelle que soit la période historique, l'ambiguïté caractérise son statut. D'une part, parce que, bien que vainqueur, il accroît les sentiments de pitié et de crainte que la situation du vaincu suscite, en exprimant sur scène ses inquiétudes devant le revers de fortune qui, après avoir touché son ennemi, ne saurait l'épargner. D'autre part, parce qu'il oblige les spectateurs à la réflexion sur les devoirs du chef d'État qui doit allier grandeur d'âme et raison d'État, respect de l'adversaire et intérêt général. Cependant, en trente années, l'image tragique du vainqueur subit des mutations, sur le plan politique comme sur le plan psychologique. Son évolution politique suit celle du vaincu. Couple irréductible, ils ne vont pas l'un sans l'autre. Si la grandeur du vaincu fait la grandeur du vainqueur dans les années 1634-1643, la bassesse de ses ambitions, son « humanisation » et sa « banalisation » dans les années 1660 ne seront pas non plus sans conséquence sur son adversaire. Dans la première période, le vainqueur souffre de devoir punir mais le fait par nécessité et par respect de la raison d'État. Déchiré entre l'admiration que suscitent en lui la noblesse et le courage de son ennemi (parfois même, chez le vainqueur amoureux, les charmes d'une belle captive) et le souci de protéger son peuple d'une nouvelle guerre, il porte sur la scène le débat entre les impératifs de la raison d'État et les sentiments personnels, avant de se résoudre à sacrifier ceux-ci à l'intérêt collectif. Dans la dernière période, au contraire, le vaincu étant toujours un « méchant », comploteur sans scrupules, ce type de débat n'a plus lieu d'être, la morale triomphe dans le consensus général, mais la portée politique des pièces en est complètement effacée. Entre ces deux moments, avant la Fronde, se situe une période de quelques années (1642-1646), initiée par le *Cinna* de Corneille, marquée par la conciliation entre la raison d'État et le désir de magnanimité du vainqueur qui réussit à pardonner à son ennemi tout en assurant son trône et l'avenir de son peuple. Quant à son évolution psychologique, que nous abordons ensuite, elle est parallèle à l'évolution politique, se modelant toujours sur celle de son adversaire. Le vainqueur est tourmenté, pris de remords dans la première période car son ennemi est estimable, suscite son admiration, sa sympathie et parfois même son amour. Mais lorsque cet adversaire, dans la dernière

période, se révèle parfaitement immoral, il n'est pas pour autant exempt de tout problème de conscience, en raison des liens affectifs ou familiaux qui l'attachent à lui. Lui-même a perdu sa grandeur morale du fait de la médiocrité de son engagement et n'a plus guère d'héroïque que son titre de vainqueur, subissant plus que dirigeant les événements. Durant la période intermédiaire qui correspond approximativement à la crise de la Fronde, le statut de vaincu et de vainqueur perd de sa lisibilité, les deux situations se confondent à travers le thème des fausses identités et des reconnaissances tardives qui se prolonge jusque dans les années 1660.

La dialectique vaincu / vainqueur est bien une dialectique tragique qui évolue au cours de ces trente années. Le vaincu, héros orgueilleux et admirable de la première décennie, devient un personnage méprisable et indigne dans les dernières années. Le vainqueur, lui, n'est jamais totalement serein. Poursuivi par la malédiction du « malheur aux vainqueurs » qu'Euripide a su si bien illustrer, il assume difficilement la dureté que lui impose la raison d'État dans les pièces de l'époque « Richelieu » et se retrouve dans les années qui entourent la Fronde embarrassé dans les problèmes d'identité et de relations familiales ou contaminé par la médiocrité croissante de son adversaire. Dans les deux cas, des tendances idéologiques se font de plus en plus flagrantes au fur et à mesure des années : l'individualisme, le dégoût de la chose publique, le brouillage des identités et des valeurs. Il nous appartiendra, dans la dernière partie de cette étude, de mieux cerner les trois périodes historiques qui se détachent ici et de recenser pour chacune, en liaison avec les événements historiques, ses caractéristiques politiques, sociales et morales à travers la représentation théâtrale. De l'installation d'un État souverain à la proclamation de la souveraineté absolue, en passant par une crise majeure de l'État et des mentalités – la Fronde, qui marquera longtemps de son empreinte les générations suivantes – nous verrons comment le théâtre absorbe et reflète ces évolutions.

CHAPITRE I

L'HÉROÏSME PAR ET DANS LA DÉFAITE : PARADOXE OU NÉCESSITÉ ?

L'enjeu de notre démonstration est de marquer l'émergence du climat tragique grâce à la dialectique qui construit des pièces qui se concentrent sur une intrigue politique et ont tendance donc par définition à remplacer le plan divin par le plan humain. Le tragique devra donc naître et évoluer, s'ancrer dans l'action dramatique à travers non le personnage du vaincu ou celui du vainqueur, mais bien le couple vaincu / vainqueur, couple nécessaire à l'action dramatique et au climat tragique. Dans ce couple toutefois, il semble que l'un ou l'autre personnage soit amené, en fonction des pièces, et peut-être des époques, à accaparer une manière, une polarisation du tragique. Le vaincu nous semble dans la dialectique un pôle plus attractif, apte à susciter pleinement le sentiment de pitié et à développer par contrecoup celui de terreur.

Nous avons déjà étudié les réactions du vaincu, nous avons vu qu'il prenait conscience avec dignité et lucidité de sa défaite quand celle-ci lui était annoncée⁴²⁸. Mais une fois cette annonce comprise et assumée, comment se comporte-t-il ensuite devant les siens et devant le vainqueur ? Sous quelles formes se manifeste alors ce « caractère élevé » qui doit nécessairement, si on suit Aristote, accompagner toute tragédie ? Comment, et pour quels effets sur le spectateur, sont suscitées, par l'intermédiaire du héros, « la pitié et la crainte » qui en constituent les ressorts ? Ces questions, Corneille a voulu les traiter dans la réflexion qu'il mène sur la tragédie autour des années 1660, dans ses trois *Discours*, entre autres, et plus particulièrement dans le deuxième. Il reprend textuellement la définition qu'Aristote propose de la tragédie dans *La Poétique* « que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions »⁴²⁹. En critique soucieux de l'authenticité de ses sources, il cite à plusieurs reprises le texte original, car « il est à propos de parler de ce qu'il a dit, avant que de faire effort pour deviner ce qu'il a voulu dire »⁴³⁰. Ce qui l'intéresse ici plus particulièrement, ce sont les moyens préconisés par Aristote pour produire les effets tragiques de pitié et de crainte. Que dit exactement Aristote ?

(D)'abord il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance) ni les méchants

⁴²⁸ Voir *supra*, ch. I, p. 80 *sqq.* (« Constat et constatation »).

⁴²⁹ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, éd. cit., p. 142.

⁴³⁰ *Ibid.*

passant du malheur au bonheur [...] ni d'autre part l'homme foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur (une combinaison comme celle-là pourra bien susciter des sentiments d'humanité, mais point la pitié ni la crainte ; car l'une a pour objet l'homme malheureux sans le mériter, l'autre l'homme semblable à nous ; la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous ; de sorte que dans ce cas l'événement ne sera propre à susciter ni pitié ni crainte)⁴³¹

Ce que Corneille traduit par :

En premier lieu, il ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur, et soutient que cela ne produit ni pitié ni crainte, parce que c'est un événement tout à fait injuste. [...] Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité [...]. La chute d'un méchant dans le malheur a de quoi nous plaire par l'aversion que nous prenons pour lui, mais comme ce n'est qu'une juste punition, elle ne nous fait point de pitié, et ne nous imprime aucune crainte.⁴³²

Il faut donc, précise Corneille après Aristote⁴³³, « un homme qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant et qui par une faute, ou faiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas »⁴³⁴. Voilà comment la crainte et la pitié peuvent produire la *catharsis* ou « purgation propre à pareilles émotions »⁴³⁵. Mais, d'autre part, la tragédie doit être de « caractère élevé » et il ne s'agit pas, non plus, d'y présenter des personnages quelconques qui relèveraient de la comédie : « l'épopée va de pair avec la tragédie, en tant qu'elle est une imitation, à l'aide du mètre, d'hommes de haute valeur morale », précise Aristote⁴³⁶, qui donne un peu plus loin ces explications : « Pour ce qui est des caractères, il y a quatre points auxquels il faut viser ; l'un et le premier est qu'ils doivent être bons. Il y aura caractère si, comme on l'a dit plus haut, les paroles ou les actes décèlent une ligne de conduite ; le caractère sera bon si elle est bonne ». Ce passage s'éclaire par un autre passage, quelques lignes plus loin :

D'autre part, comme la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes ; ceux-ci, en effet, pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant des portraits ressemblants, en plus beau. Ainsi le poète, quand il imite des hommes violents ou lâches ou qui ont n'importe quel autre défaut de ce genre dans leur caractère, doit tels quels en faire des hommes remarquables⁴³⁷.

⁴³¹ *Poétique*, éd. cit., 1453a, ch. 13, 1-7, p. 46.

⁴³² *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, éd. cit., p. 144.

⁴³³ « Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise », *Poétique*, éd. cit., 1453a, ch.13, 7-10, p. 47.

⁴³⁴ *Discours de la tragédie*, p. 145. Les termes « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant » ont été utilisés par Vossius dans sa *Poétique* de 1647 : « Les meilleures tragédies sont celles où des personnages sont introduits, qui ne sont ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants ». Ils seront repris par Racine dans la préface d'*Andromaque*.

⁴³⁵ *Poétique*, op. cit., 1449b, ch. 6, 27-28, p. 37.

⁴³⁶ *Ibid.*, 1449b, ch. 5, 9-10, p. 36.

⁴³⁷ *Ibid.*, 1454a, ch. 15, 16-18, p. 50 et 1454b, ch. 15, 8-13, p. 51.

Joseph Hardy, dans l'édition « Les Belles Lettres », ajoute une note à ce passage :

Ceci explique peut-être ce qu'Aristote a dit plus haut des caractères bons » et qui a si fort embarrassé Corneille (*Premier discours sur le poème dramatique*⁴³⁸). On peut entendre avec Jules Lemaître (*Corneille et la Poétique d'Aristote*), que les personnages de la tragédie " doivent avoir de la grandeur, de la race, de l'allure". Il ne s'agit pas de perfection morale.⁴³⁹

Ce qui permet à la tragédie de se concentrer sur l'étude des passions, qui est son sujet, et non sur celle des caractères. L'homme n'est pas saisi dans son caractère, mais dans sa capacité à accueillir le revers de fortune. Il apparaît comme susceptible de faiblesses mais remarquable par son courage, semblable aux autres hommes parce qu'éloigné de la perfection, mais supérieur à eux par son comportement. Une telle situation crée le climat tragique que supporte le vaincu. « Tomb[é] dans un malheur qu'il ne mérite pas », il considère cette sanction du sort comme sévère et disproportionnée et suscite d'abord la pitié du spectateur. Semblable aux autres hommes, « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant » par ses faiblesses et son humanité, il est un exemple auquel chacun peut s'identifier, qui inspire la crainte de tomber dans les mêmes erreurs. Loin d'être un monstre cependant, et parfois même d'une austère vertu⁴⁴⁰, il finit par reconnaître sa culpabilité, parce que, comme tous les hommes, il est susceptible de commettre un jour une erreur. Cette « faute ou faiblesse humaine » n'est parfois, comme le fait remarquer Corneille, qu'« une simple erreur de méconnaissance »⁴⁴¹ et consiste en particulier dans le fait de ne pas avoir su tenir compte des avertissements des dieux. Cependant, ce héros tragique n'est pas, non plus, un personnage dénué de prestige : il a su faire preuve de dignité et de lucidité au moment où le destin s'est déclaré ; il se montre par la suite et jusqu'à la mort d'une grandeur remarquable, opposant à la fatalité ses propres privilèges : sa liberté, l'assistance des siens et sa foi. Ainsi le personnage du vaincu se présente dans ce couple irréductible vaincu / vainqueur comme polarisant les sentiments et les valeurs tragiques, déterminant ainsi ceux qui seront dévolus à son adversaire – ou partenaire.

⁴³⁸ Effectivement, Corneille consacre à ces propos d'Aristote quelques pages (p. 129-131 dans l'éd. de « la Pléiade »), dont nous rappellerons deux passages : « Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de bonnes, qu'il faut qu'elles [les mœurs] soient vertueuses. La plupart des poèmes tant anciens que modernes demeureraient en un pitoyable état si l'on en retranchait tout ce qui s'y rencontre de personnages méchants ou vicieux ou tachés de quelque faiblesse, qui s'accorde mal avec la vertu ». Après quelques exemples, Corneille déduit : « s'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote nous demande par là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit », *Discours du poème dramatique*, éd. cit., p. 129.

⁴³⁹ *Poétique*, éd. cit., note de la p. 51, ligne 36, p. 82.

⁴⁴⁰ Corneille tient à préciser cependant et ce à plusieurs reprises que le héros totalement vertueux (comme Polyeucte, Héraclius ou Nicomède) et le monstre (comme Cléopâtre dans *Rodogune*) ne sont pas à exclure. Voir *supra* la note 438 et le *Discours de la tragédie*, éd. cit., p. 147.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

I- « UN MALHEUR QU'IL NE MÉRITE PAS »

I-1- L'Homme révolté

Le vaincu est souvent un chef de guerre, il croit, ou du moins il a cru en la cause qu'il défendait. Son premier mouvement devant l'échec est l'incompréhension, l'incrédulité. Brutus dans *La Mort de Brute et de Porcie* est, dans un premier temps, incapable de comprendre sa défaite. Excluant tout déterminisme divin, il préfère l'expliquer par le fait du hasard, par le mouvement de balancier du sort, mécanique et incontrôlé, qui l'a frappé malgré ses bonnes intentions⁴⁴². La vertu, qu'il estime avoir toujours pratiquée, n'a pas été récompensée. La défaite ultime, au dernier acte, demeure un mystère insondable, qui remet en question sa foi en la vertu :

Tu m'en as fait douter, impuissante vertu,
Et c'est sous ta faveur que Brute a combattu,
Espérant le secours de ta force opportune,
Mais je t'ai vu tomber aux pieds de la fortune,
Je vois bien maintenant que j'eus beaucoup de tort,
Lorsque je te donnai du pouvoir sur le sort,
Puisqu'aux premiers assauts que ta force te donne
Tu lui laisses gagner le champ et la couronne.

Ce mouvement de révolte n'est que passager, Brute finira par accepter sa défaite⁴⁴³. Mais devant ses amis, derniers soutiens, il refuse, dans un premier mouvement, cette injustice des dieux qui favorisent les tyrans :

Généreux compagnons de mes justes projets,
Le Ciel s'est déclaré contre l'honneur de Rome,
Il veut que le Tyran ait des Rois pour sujets,
Et que des demi-dieux fléchissent sous un homme⁴⁴⁴.

C'est par ce sentiment d'incompréhension, et même de révolte contre une défaite qu'il estime imméritée, que s'exprime une des premières réactions du vaincu, une réaction d'orgueil, de refus de la capitulation, vaine mais légitime :

L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte [...]. Cette révolte n'est que l'assurance d'un destin écrasant, moins la résignation qui devrait l'accompagner. [...] Cette révolte donne son prix à la vie. Étendue sur toute la longueur d'une existence, elle lui restitue sa grandeur. Pour un homme sans œillères, il n'est pas de plus beau spectacle que celui de l'intelligence aux prises avec une réalité qui le dépasse. Le spectacle de l'orgueil humain est inégalable.

⁴⁴² Voir p. 114 (« Péripiétés guerrières »).

⁴⁴³ Voir ci-dessus, p. 81.

⁴⁴⁴ Ed. cit., V, 4, p. 82-83.

Ces propos de Camus tirés du *Mythe de Sisyphe*⁴⁴⁵ nous rappellent que, devant les fléaux qui l'accablent, devant le revers de fortune insupportable, devant l'inacceptable de sa condition, l'homme, à juste titre, se révolte. « Ainsi, le mouvement de révolte s'appuie en même temps sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit »⁴⁴⁶. Or, pour les hommes de l'Antiquité comme du XVII^e siècle, les premiers responsables de cette « intrusion jugée intolérable » sont les dieux ou le Ciel. « L'homme révolté est l'homme situé avant ou après le sacré, et appliqué à revendiquer un ordre humain où toutes les réponses soient humaines, c'est-à-dire raisonnablement formulées »⁴⁴⁷. Avant même d'avoir réfléchi à ses propres responsabilités, le vaincu crie son incompréhension devant ce sort qui émane, lui dit-on, de la volonté des dieux. Tel le premier révolté de la tragédie grecque, Prométhée⁴⁴⁸, il dénonce et rejette l'injustice divine⁴⁴⁹. Rejeter la volonté des dieux, exprimer un mouvement de révolte, est une façon qu'a la tragédie d'évacuer le plan divin et d'ancrer le climat tragique dans un plan strictement humain. Aussi trouve-t-on plus fréquemment cette réaction dans les pièces héritées de la tragédie grecque, notamment dans les deux pièces de notre corpus inspirées de la guerre de Troie : *La Mort d'Achille* de Benserade et *La Troade* de Sallebray. Dans les deux cas, la révolte contre les dieux est portée par Hécube⁴⁵⁰, qui prolonge les plaintes de l'Hécube des *Troyennes*⁴⁵¹. Elle est plus particulièrement véhémement chez Benserade :

Dieux ! Sévères Dieux contre nous mutins,
 Vous avez bâti Troie et vous la ruinez !
 Vous faillez comme nous tous, parfaits que vous êtes,
 Votre ouvrage est mauvais, puisque vous le défaites⁴⁵².

Dans les autres pièces à sujet grec, on retrouve ces héros vaincus qui, comme Hécube, accusent les dieux de les avoir abandonnés : Antioche dans *Crisante* de Rotrou, Cléomène dans *La Mort de Cléomène* de Guérin de Bouscal ou Euphaes dans *Aristodème* de

⁴⁴⁵ Paris, Gallimard, 1942, rééd. coll. *Idées*, 1973, p. 77 et 78.

⁴⁴⁶ *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, rééd. coll. *Idées*, 1967, p. 25.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴⁸ « Aux yeux de tous les modernes, Prométhée est le type du révolté, d'autant plus émouvant que son martyre est éternel. [...] La justice de sa cause nous semble évidente », Eschyle, *Prométhée enchaîné*, dans *Tragédies*, t. I, trad. et éd. Paul Mazon, Paris, « Les Belles Lettres », [1920] rééd. 1976, notice, p. 158.

⁴⁴⁹ « Je suis franc : je hais tous les dieux ; ils sont mes obligés, et par eux je subis un traitement inique ! », *ibid.*, v. 975-976, p. 195.

⁴⁵⁰ Mais chez Sallebray, Hécube mêle ses reproches à ceux d'Andromaque, horrifiée, qui vient de perdre Astyanax. Elle tente de la calmer et insiste surtout sur le plaisir des dieux à maintenir l'homme dans un statut inférieur : « C'est l'assaisonnement des puissances divines, / Point de douceurs sans fiel, de roses sans épines, / Ainsi toujours les Dieux mêlent notre bonheur, / Craignant de nous donner un bien semblable au leur », éd. cit., IV, 3, p. 82.

⁴⁵¹ « Ô Dieux du ciel ! On ne peut pas compter sur leur secours », Euripide, *Les Troyennes*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, « La Pléiade », 1967, Premier épisode, p. 729.

⁴⁵² *La Mort d'Achille*, éd. cit., IV, 1, p. 55.

Boyer⁴⁵³. Souvent, les dieux sont mis en cause sous un unique nom, celui de la déesse Fortune (Tyché en grec), dont le symbole est la roue ou le gouvernail. C'est ainsi que Tigrane fils d'Orosmane, roi de Cappadoce, vaincu par Tiridate, roi du Pont, se plaint de son sort dans *L'Amour tyrannique* de Scudéry :

Monstre aux yeux sans prudence
Qui règues et fais régner,
Toi qui te plais de témoigner
Ton pouvoir et ton inconstance
Après tant de félicité
Vois où tu m'as précipité !⁴⁵⁴

Mais cette déploration devant l'injustice du sort ne se limite pas aux pièces à sujet grec, c'est un lieu commun de la tragédie qui trouve son origine et sa justification dans le revers de fortune qui fonde le genre tragique. Ce motif est particulièrement présent dans les pièces de la première période de notre corpus, nourries au tragique antique. Dans *Marguerite de France*, Marguerite répond au roi vainqueur, Henri II d'Angleterre, rabaissant son triomphalisme :

Si l'aveugle destin s'est déclaré pour vous,
Le droit et la raison étaient pour mon époux.⁴⁵⁵

Autre femme victime des caprices du sort, Zénobie, dans la pièce de d'Aubignac, exprime son incompréhension devant ce qu'elle considère comme un abandon des Dieux :

Fut-il jamais sur terre une personne contre qui les Dieux aient fait paraître tant de courroux ? [...] Que sont devenus les Dieux qui m'étaient si favorables ? ou quels autres Dieux Aurélien a-t-il pu rencontrer plus forts que les miens ? Depuis qu'il a commencé de m'attaquer, il semble que la victoire m'ait absolument abandonnée, et que ma bonne fortune rende un hommage irrévocable à sa tyrannie.⁴⁵⁶

La Mort de Pompée de Chaulmer insiste également, et à de nombreuses reprises, sur les caprices de la fortune et son injuste rigueur. Une des premières répliques de Pompée face à Cornélie dans la scène liminaire fait allusion à la roue qui matérialise le revers de fortune :

Et que tel aujourd'hui tient le haut de la roue
Qui se verra demain renverser dans la boue.

Sexte, leur fils, dans la même scène, insiste :

Et vous ressouvenez que la Fortune est femme.

Gabinie, sénateur romain, ami de Pompée, renchérit, toujours dans cette même scène :

⁴⁵³ Antioche, roi de Corinthe, vaincu par les Romains : « Impitoyables Dieux qui voulez mon trépas » (éd. cit., III, 4, p. 229) ; Cléomène, roi de Sparte, vaincu par la Ligue achéenne et trahi par Ptolémée III, roi d'Égypte : « Que font vos foudres, Dieux, que fait votre justice » (éd. cit., IV, 3, p. 73) ; Euphaes, le roi de Messénie, vaincu par les Spartiates : « Dieu du mont Ithomé, Dieu de toute la terre / Qui souvent de ce temple as lancé le tonnerre, / Souffres-tu qu'aujourd'hui tes ennemis mortels / Nous viennent égorger au pied de tes autels ? [...] Est-ce ainsi puissant Dieu que tu nous abandonnes ? Messène va périr puisque tu nous l'ordonnes » (éd. cit., I, 1, p. 2).

⁴⁵⁴ Éd. cit., V, 1, p. 581.

⁴⁵⁵ Éd. cit., IV, 3, p. 73.

⁴⁵⁶ *Zénobie*, éd. cit., II, 2, p. 32.

Inconstance du sort ! quoi donc à cette fois,
Qui de nous les reçut, nous donnera des lois⁴⁵⁷.

Enfin, Théophrane, autre sénateur romain du parti de Pompée, sombre dans une colère qui ouvre la porte à un sentiment de révolte à l'acte II, se doutant que malgré l'accueil favorable de Parthénie, la reine d'Egypte, mère de Ptolémée et de Cléopâtre, Pompée est en danger :

Impitoyable sort, que tu fais bien paraître,
Que tes faveurs ne sont que les appâts d'un traître
Qui couvre ses liens d'un titre avantageux,
Et fait de grands captifs, pour en triompher mieux.
Quand tu nous fais heureux, tout suit notre fortune,
Mais nul ne veut avoir la misère commune⁴⁵⁸.

Ce sont les mêmes sentiments d'injustice, d'incompréhension qu'Antoine exprime dans la *Cléopâtre* de Benserade :

Ha, qu'elle [la Fortune] est inconstante
Vois comme elle a changé, tout vivait sous ma loi,
Je pensais que le Ciel fut au-dessous de moi,
Mais les Dieux aux plus grands font voir qu'ils ont des maîtres,
J'avais lors des amis, je n'ai plus que des traîtres⁴⁵⁹.

On retrouve Antoine dans *La Mort de César* de Scudéry avec les mêmes mots, la même colère après la mort de César :

Dieux, ne savais-tu point la maxime importante,
Que, puisqu'elle était femme, elle était inconstante ?
Qu'elle aime pour trahir, se plaît au changement,
Et fait tout par caprice, et rien par jugement.⁴⁶⁰

À travers le couplet misogyne, traitant le thème de la traditionnelle inconstance des femmes, perce une révolte plus profonde qui trouve ses origines dans un sentiment d'injustice : un roi peut-il être soumis à la loi commune ?

I-2- « Un sceptre est dans leurs mains un fragile roseau »

Car ces héros, victimes de la Fortune, sont tous rois, et, à travers leurs plaintes et ressentiments, on remarque la prise de conscience étonnée et scandalisée que les rois ne sont pas épargnés par les injustices du sort. Andromaque dans *La Troade* insiste sur l'incompréhensible rigueur des dieux à l'égard de leurs représentants sur terre :

Cruels dispensateurs d'une joie importune,
Vous traitez donc les rois ainsi que la commune,

⁴⁵⁷ Éd. cit., I, 1, p. 3, 10, 11.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 24.

⁴⁵⁹ Éd. cit., I, 1, p. 1.

⁴⁶⁰ Éd. cit., V, 1, p. 67.

Et vos barbares mains toujours pleines de traits,
Font gloire d'en lancer sur vos vivants portraits.⁴⁶¹

La tragédie donne ici avertissement aux plus illustres spectateurs, le spectacle ayant pour mission aussi d'offrir à lire et à comprendre un très chrétien *Memento*. La tragédie à sujet grec sert donc un dessein éminemment chrétien, inscrit au cœur des Écritures, et opère par le fait la subtile alchimie d'une adaptation au public du très catholique royaume de France. Tigrane dans *L'Amour tyrannique* et Antioche dans *Crisante* déplorent à leur tour cette injustice des dieux envers les rois dans le même passage ou peu après celui où apparaît leur révolte contre la fortune. Pour Tigrane, il s'agit des mêmes stances de l'acte V, scène 1 :

Fortune, tu tiens les couronnes,
Et par ce double aveuglement
On connaît que sans jugement
Tu les ôtes ou tu les donnes ;
[...]
Venge tes faveurs méprisées,
Que j'avais et que je n'ai plus ;
Marche sur des sceptres rompus ;
Foule des couronnes brisées⁴⁶².

Dans *Crisante* de Rotrou, ce thème apparaît à plusieurs reprises, notamment dans une scène de l'acte III où Antioche se plaint, en tant que roi, d'être trop maltraité par le sort et où un de ses gentilshommes, Cratès, lui rappelle qu'un roi n'a pas de prérogative sur ce point, le sceptre n'étant qu'un symbole bien « fragile » (nous soulignons) :

Antioche : Ai-je offensé des dieux les honneurs immortels ?
Ai-je fait des desseins au mépris des autels ?
Du sang des innocents mes mains sont-elles teintes ?
Contre moi vers le ciel ont-ils poussé des plaintes ?
Nul de tous ces forfaits, mais mon sort seulement,
D'un trône qui lui nuit me fait un monument ;
Sa rigueur m'a réduit à ce point déplorable,
Et j'en suis malheureux et non pas misérable.
Cratès : Sire, ce triste exemple aux rois n'est pas nouveau ;
*Un sceptre est dans leurs mains un fragile roseau.*⁴⁶³

Là encore, on voit combien le thème tragique du renversement de fortune, puisé au fonds de la tragédie grecque, trouve une alliance subtile avec le *Memento* chrétien dans cette image du roseau, symbole de la fragilité d'une existence qui n'est que prêtée. Plus loin,

⁴⁶¹ Éd. cit., IV, 3, p. 82. L'idée est très présente dans la pièce. Ainsi Agamemnon décrit la couronne comme rien d'autre « Qu'un beau cercle épineux qu'un faux jour environne, / Que nous peut arracher le caprice du sort », III, 4, p. 64. Les stances d'Andromaque, au début de l'acte IV, avant qu'elle n'apprenne le sort d'ASTYANAX, sont consacrées au malheur des rois punis par les dieux : « Superbes rois, puissants monarques, / qui bravez les Dieux et les Parques, / Et dont l'injuste orgueil excite leur courroux ; / Venez voir l'état où nous sommes, / Et reconnaissez avec nous, / Que les Dieux font les Rois, et que les rois sont hommes », IV, 1, p. 74.

⁴⁶² Scudéry, *L'Amour tyrannique*, éd. cit., v. 1405-1408 et 1417-1420, p. 581.

⁴⁶³ *Crisante*, éd. cit., III, 3, p. 228.

Antioche, seul, se révolte contre l'injustice des dieux envers les rois dans des stances de l'acte IV qui annoncent celles d'Antigone ou de Polyeucte dans les pièces du même nom :

Trône, rang, biens, titres, grandeur,
Quelle est enfin ma destinée ?
Et que devient cette splendeur
Qu'en naissant vous m'avez donnés ?
Les sièges des princes sont hauts ;
Mais que leur éclat paraît faux
En ma pitoyable aventure !
Qu'un roi sur eux est un grand faix,
Ou que le bois dont ils sont faits
Est d'une fragile nature !⁴⁶⁴

Ces allusions à la fragilité du trône à la merci d'une « fortune trop volage », mêlées ici aux images chrétiennes du bois de la Croix dont on sait qu'il a fleuri les catalogues de l'époque médiévale, sont très fréquentes dans les pièces de la première période. Plutôt liées aux tragédies à sujet antique (on peut encore citer *La Mort d'Agis* de Guérin de Bouscal⁴⁶⁵), elles s'insinuent aussi dans les pièces à sujet « moderne » (*Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède⁴⁶⁶) et concernent, nous le verrons, autant les vainqueurs que les vaincus⁴⁶⁷. Elles disparaissent après 1645, à une époque qui remplacera lentement les valeurs chrétiennes par les valeurs sensibles, et triomphent dans la période 1637-1642 avec les monologues d'*Antigone* ou de *Polyeucte*⁴⁶⁸. Mais c'est Hypsicratée, dans *La Mort de Mithridate*, qui résume le mieux ce constat d'impuissance des rois devant la divinité toute-puissante en répondant à son époux qui s'étonne de voir de « quelle façon la fortune [le] traite »⁴⁶⁹ (ou le maltraite) :

Tous ceux qu'elle a chéris elle les traite ainsi,
Si vous êtes trahi, mille le sont aussi.
De sa légèreté l'on voit partout des marques,
Elle a fait trébucher les plus heureux Monarques.
La perfide qu'elle est les élève au plus haut,

⁴⁶⁴ *Ibid.*, IV, 1, p. 239.

⁴⁶⁵ Dans *La Mort d'Agis*, c'est Léonidas (qui sera finalement vainqueur mais qui dans un premier temps est vaincu) qui s'exprime : « Et déjà le renom m'exaltait en tous lieux / Comme le plus grand roi qui fut dessous les cieux. / C'était là tes faveurs, Fortune trop volage, / Et tu m'en as privé par un coup de ta rage », éd. cit., V, 9, p. 115.

⁴⁶⁶ Marie Tudor rappelle à sa sœur Elisabeth que la fortune ne tient pas compte du rang : « Et traite également, sans mérite et sans choix / Les ignobles pasteurs, et les superbes rois », éd. cit., II, 1, p. 28.

⁴⁶⁷ Voir *infra*, p. 230 : la roue de la fortune tourne aussi pour le vainqueur !

⁴⁶⁸ *Antigone* de Rotrou : « Inconstante reine du monde, / Qui fais tout par aveuglement, / Sans dessein et sans fondement, / Et sur qui toutefois toute chose se fonde, / Pousse ta roue et ne te lasse pas ; / [...] Mais pourquoi, trompeuse déesse, / S'il est vrai que tu n'as point d'yeux, / Est-ce plutôt à de hauts lieux / Qu'à des toits de bergers que ta rigueur s'adresse ? / Tu ne peux voir sur la tête d'un roi / L'éclat que tu lui donnes ; / Et qui tient de toi des couronnes / A toujours guerre avecque toi. » (éd. cit., III, 1, p. 35-36) ; *Polyeucte* de Corneille : « Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre, / Toute votre félicité, / Sujette à l'instabilité, / En moins de rien tombe par terre, / Et comme elle a l'éclat du verre, / Elle en a la fragilité », éd. cit., IV, 2, v. 1109-1114, p. 1026.

⁴⁶⁹ *La Mort de Mithridate* de La Calprenède, éd. cit., III, 1, v. 646, p. 168.

Pour les précipiter d'un plus horrible saut.⁴⁷⁰

L'idée n'est pas neuve. Ce thème de renversement de fortune, *topos* de la tragédie de la Renaissance⁴⁷¹, était puisé aux convictions aristotéliennes : « La péripétie est le revirement de l'action dans le sens contraire »⁴⁷². Pour le montrer, il prenait l'exemple d'Œdipe et de Lyncée⁴⁷³. Or la tragédie empruntant à l'épopée ses sujets, le héros tragique ne peut être qu'une personne illustre, un chef, un roi ou un prince⁴⁷⁴. Les théoriciens du XVI^e et du XVII^e siècles ont tous insisté sur ce thème, mettant l'accent sur le lien intrinsèque entre la grandeur et la fragilité humaine, thème que la poétique tragique comme la religion chrétienne ont su favoriser⁴⁷⁵. Corneille, dans le *Discours de La Tragédie*, reconnaît « qu'on n'introduit d'ordinaire que des rois pour premiers acteurs dans la tragédie », mais c'est pour mieux souligner l'intérêt de ce choix et apporter une information complémentaire à la relation grandeur / faiblesse, la reliant aux passions humaines dont la tragédie s'est fait le cadre. Après avoir rappelé que la purgation des passions s'opère en voyant souffrir « nos semblables », il s'interroge sur ce terme de « semblables », les rois et les princes n'étant pas vraiment les égaux du commun des mortels, mais il explique alors combien ce choix de personnages est fondé, puisque la représentation des passions concernant un roi aura sur le simple mortel un effet *cathartique* multiplié :

[M]ais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables. Ils prêtent même un raisonnement aisé à faire du plus grand au moindre, et le spectateur peut concevoir avec facilité, que si un roi [...] tombe dans un malheur si grand qu'il lui

⁴⁷⁰ *Ibid.*, v. 647-652.

⁴⁷¹ Par exemple avec le chant du chœur dans la *Cléopâtre* de Jodelle (acte II) : « Pourquoi, pourquoi, Fortune / O Fortune aux yeux clos ! Es-tu tant importune ? » ou dans *Les Juives* de Garnier, les paroles de la reine, femme de Nabuchodonosor, à Amital, mère du roi de Jérusalem, Sédécie (acte II) : « Nul ne vit assuré des présents de Fortune : / Elle est aux hommes mère et marâtre commune ; / Ses instables faveurs volant sur notre chef, / Bien souvent en leur place y laissent le méchef ».

⁴⁷² *Poétique*, éd. cit., 1452a, ch. 11, 22-23, p. 44.

⁴⁷³ Pour l'un, l'information apportée par un personnage, qui aurait dû « le rassurer à l'égard de sa mère [...] produit l'effet contraire ». Pour l'autre, le personnage destiné à la mort est « sauvé » alors que celui qui devait le tuer « périt ». *Ibid.*, 23-29.

⁴⁷⁴ On sait qu'à l'origine, chez Homère ou chez Hésiode, le terme de « héros » désigne les « hommes d'un courage et d'un mérite supérieur, favoris particuliers des dieux » ou « ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel » (Littré), mais aussi les « chefs de guerre », « ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre », comme les chefs militaires de la guerre de Troie. Il prend le sens courant de « celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire (dans le domaine des armes) » en 1550 (*Petit Robert*).

⁴⁷⁵ Ainsi, Boèce donne la parole à la Fortune dans *La Consolation philosophique* [Antoine Vérard, 1494] Paris, Hachette, 1861, Livre II, p. 59- 61 : « Est-ce que tu ne savais pas l'histoire du roi de Lydie, Crésus ? D'abord, il s'était rendu redoutable à Cyrus ; mais atteint bientôt par le malheur, il allait périr dans les flammes d'un bûcher quand, par la faveur du Ciel, un orage lui sauva la vie. Est-ce que tu as oublié Paul-Émile, payant à l'infortune du roi Persée, son prisonnier, le pieux tribut de ses larmes ? Et les lamentations des tragédies déplorent-elles autre chose que les coups aveugles portés par la Fortune à la félicité des rois ? ». Voir aussi Introduction, p. 2, en particulier pour Jean de La Taille (*De l'Art de la Tragédie*) ou Vauquelin de La Fresnaye (*L'Art Poétique*), pour qui le sujet des tragédies : « ne traite que de piteuses ruines de grands seigneurs, que des inconstances de Fortune » (notes 10 et 11).

fait pitié, à plus forte raison, lui qui n'est qu'un homme du commun, doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abîment dans un pareil malheur⁴⁷⁶.

Il faut donc que les héros soient des rois et que leurs malheurs constituent un complet retournement de situation pour que la tragédie s'accomplisse selon les principes aristotéliens qui croisent ainsi les convictions du chrétien et pour que, comme le souligne Corneille, la *catharsis* s'effectue de manière encore plus efficace.

I-3- « Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels »

Mais si la révolte est le sentiment immédiat et légitime d'orgueil blessé du roi vaincu qui se croyait à l'abri du sort et admet difficilement sa déchéance, il n'en est pas moins vrai que, rapidement, le héros se ressaisit. Il fait montre alors de dignité devant les siens et reconnaît qu'il a peut-être une part de responsabilité dans cet échec, dans un sursaut qui tient du stoïcisme, du fatalisme et du christianisme. Hécube se reprend vite dans *La Mort d'Achille*, regrettant son mouvement de colère contre les dieux et se soumettant à leur « juste » décision (nous soulignons) :

Mais j'ai tort, je blasphème, et vous n'êtes point tels,
*Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels.*⁴⁷⁷

Beaucoup finissent par rejoindre Hécube dans sa prise de conscience et cessent de blâmer les dieux dont les desseins sont réfléchis. Ils ont une sagesse, une connaissance du monde, de l'ordre nécessaire, qui restent incompréhensibles pour l'homme. Là encore le principe chrétien de la soumission se conjugue avec les philosophies antiques. Dans *L'Amour tyrannique*, Tigrane s'est plaint de l'injustice des dieux, mais son père, Orosmane n'a jamais perdu confiance en eux :

Le sort le plus cruel peut devenir propice ;
Il a sauvé des gens au bord du précipice,
Et dans un grand naufrage on voit venir au port
Des cœurs qui savent vaincre et la mer et la mort.⁴⁷⁸

Le dénouement de la pièce lui donne raison. Troïle, frère de Polyxène, intervient avec son armée et les délivre tous du tyran Tiridate. Celui-ci écoute, impuissant, le récit de la trahison de ses soldats ; Troïle lui explique que ce n'est pas là la cause de sa défaite :

La seule main des Dieux cause votre disgrâce ;
Vous en sentez le coup plus tôt que la menace :
C'est ainsi que le Ciel accable les pervers,
Pour en faire un exemple aux yeux de l'Univers.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ *Op. cit.*, p. 143.

⁴⁷⁷ Éd. cit., IV, 1, p. 55.

⁴⁷⁸ Éd. cit., V, 3, v. 1481-1484, p. 583.

Ainsi les dieux n'abandonnent pas les justes et ne punissent que les coupables. Ils savent ce qu'ils font et rétablissent l'ordre perturbé un temps par le tyran. Troïle insiste sur la nécessité de ce retour à l'ordre « naturel », en redonnant à Orosmane le trône et le rang que Tiridate avait usurpés :

Il occupait un lieu dont il devait descendre ;
Il le devait quitter et vous le devez prendre :
La nature l'ordonne, et la raison aussi (v. 1781-1784).

Cette raison immanente est également mise en relief par Brutus dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal. Mais il ignore encore, à ce moment-là, que, pour cette même raison, c'est lui qui sera finalement désigné comme vaincu :

Un injuste dessein ne se peut maintenir
Les Dieux sont bien cléments mais ils savent punir.⁴⁸⁰

« Fortune », « Dieux » ou « Ciel » sont donc les termes qui renvoient à un ordre divin, source de justice et de sagesse. Le mot « Ciel » apparaît seul ou en co-occurrence (et concurrence) avec le mot « dieux », aussi bien dans les pièces où il est attendu (pièces bibliques, comme *Saül* ou *Esther* et pièces à sujet moderne comme *Le Jugement équitable de Charles le Hardy*) que dans des pièces romaines (comme *Horace* ou *Scévole* ou *La Porcie Romaine*⁴⁸¹). Dans tous ces exemples, il remplit le même rôle de rétablissement de la justice et de mise en évidence des culpabilités. À l'évidence, les convictions chrétiennes qui portaient les auteurs comme le public se sont liées intimement aux sujets de toutes les tragédies et ont épousé le climat tragique du genre, quelle que soit l'origine des fables, chrétienne, grecque, romaine ou historique. Ainsi, dans *Saül* de Du Ryer, l'ombre de Samuel apparaît au roi déchu, à l'acte III, pour lui expliquer pourquoi sa punition a été choisie par Dieu comme suffisamment sévère pour servir d'exemple à tous les monarques qui oublient leurs devoirs de rois :

Et les Rois apprendront par ta chute effroyable
Que qui règne en tyran doit périr en coupable.⁴⁸²

Avant de se suicider en se jetant sur l'épée de son écuyer, Saül, qui a vu mourir tous ses enfants, leur demande pardon, assumant à lui seul la culpabilité :

⁴⁷⁹ *Ibid.*, V, 8, v. 1773-1776, p. 594.

⁴⁸⁰ Éd. cit., III, 2, p. 44-45.

⁴⁸¹ Dans *Horace*, le vieil Horace évoque ainsi la mort des trois Curiaces (éd. cit., V, 3, v. 1638-1642, p. 897) : « Ils sont morts mais pour Albe, et s'en tiennent heureux. / Puisque le Ciel voulait qu'elle fût asservie, / Si quelque sentiment demeure après la vie, / Ce mal leur semble moindre, et moins rudes ces coups, / Voyant que tout l'honneur en retombe sur nous. » Dans *Scévole*, Aruni (Arons), fils de Porsenne, rapporte les exploits d'Horatius Coclès : « On dirait que le Ciel seconde son courage », éd. cit., I, 3, p. 10. Dans *La Porcie romaine* de Boyer, le Ciel qui, « par ses ordres cachés », décide des malheurs des hommes et dont il faut respecter les desseins (« Donnons le temps au Ciel de travailler pour nous ») devient, dans la même tirade de Cassie « les Dieux » : « Et respectant la main qui nous a menacés / Faisons rougir les Dieux de s'être courroucés », éd. cit., I, 3, p. 7.

⁴⁸² Éd. cit., III, 8, p. 64.

Mais si le désespoir s'empare de mon cœur,
S'il chasse la raison, s'il se rend mon vainqueur
C'est parce que je vois que de votre ruine
Mes forfaits seulement ont été l'origine.⁴⁸³

A la suite de *Saül*, représentée en 1639-1640, *Esther*, représentée en 1642, montre « Le Ciel » organisateur des destins et de l'ordre à venir :

Le Ciel commence ainsi quelque chose de grand,
Le Ciel achèvera l'œuvre qu'il entreprend.⁴⁸⁴

Même si son jugement peut paraître cruel, « le Ciel » dicte aux hommes les actions qu'ils doivent entreprendre pour rendre la justice de manière irréprochable et rétablir l'ordre, comme dans les deux pièces d'André Mareschal des années 1644-1645, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* et *Le Dictateur romain*. Ainsi, Charles le Hardy applique-t-il à regret⁴⁸⁵ ce que « le Ciel » lui a inspiré (c'est-à-dire la condamnation de celui qui s'avérera être son fils), sachant que c'est le seul moyen d'être un roi respecté. C'est pourquoi il peut être déclaré « juste » à la fin de la pièce⁴⁸⁶ : grâce à l'intervention du « Ciel », l'ordre perturbé est restauré et le coupable puni.

On s'étonnera peut-être que cet ordre s'appelle « Rome » dans les pièces des années 1635-1643. Les dieux, en effet, ont choisi Rome pour les représenter. Ce sont eux qui forgent son destin de « reine du monde »⁴⁸⁷, la soutiennent dans son ascension vers l'Empire et lui accordent toutes les victoires. L'ordre romain (et l'Histoire romaine) se présentent ainsi comme les manifestations de la volonté divine. Si Curiace est vaincu, et non Horace, c'est que l'extension de Rome doit commencer⁴⁸⁸. Elle se poursuit et ne doit pas rencontrer d'obstacles dans *Le Dictateur romain* de Mareschal : la défaite des Samnites est donc obligatoire⁴⁸⁹. Cependant la désobéissance du vainqueur (Fabie) aux ordres

⁴⁸³ *Ibid.*, V, 4, p. 105.

⁴⁸⁴ Éd. cit., I, 2, V ; 199-200, p. 96. Le prince juif Mardochée vient d'expliquer à Esther, sa nièce, déclarée reine par le roi des Perses, que Le Ciel l'a choisie depuis longtemps pour rétablir les Juifs dans leurs droits, que son destin était écrit : « Mais vous savez aussi que par le soin des Cieux / Qui voulurent en vous relever vos aïeux, / Je vous fis élever loin d'un peuple profane, / Même par des Persans qui vous crurent persane. / Ainsi non seulement vous évitez nos maux, / Mais on vous donne un sceptre au lieu de nos travaux, / Et par un coup du Ciel qui bénit notre peine / Même de nos vainqueurs vous devenez la reine. » *Ibid.*, v. 193-194.

⁴⁸⁵ « L'amour m'arrête encore, et me dit : Pardonnons ; / Mais le Ciel dit : Condamne. Il le faut : condamnons », éd. cit., II, 3, v. 647-648, p. 39.

⁴⁸⁶ « Ah ! cruel JUGEMENT, où je perds ce que j'aime ! / Ah ! cruel JUGEMENT donné contre moi-même ! / Péris, meurs à ton tour, Père dénaturé ; / Sacrifier un Fils ? Ciel, tu l'as enduré ? / Et défends à ma main mon propre sacrifice ? / Ah ! prête un coup de foudre, et rends-lui cet office. / Quoi ? Le Ciel, que j'invoque, ose me refuser ? / Il inspira mon crime, et semble l'excuser ? / Je m'accuse ; et dans moi sa voix me justifie ? / Il me déclare juste où je me nomme impie ? », *ibid.*, V, 5, v. 1605-1611, p. 95-96.

⁴⁸⁷ *La Mort de Mithridate*, v. 1185.

⁴⁸⁸ Sabine invoque Rome devant Julie : « Je sais que ton État, encore en sa naissance, / Ne saurait, sans la guerre, affermir sa puissance, / Je sais qu'il doit s'accroître, et que les grands destins / Ne le borneront pas chez les peuples latins, / Que les Dieux t'ont promis l'empire de la Terre / Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre », éd. cit., I, 1, v. 39-44, p. 846.

⁴⁸⁹ Le consul Camille explique à sa fille et à sa sœur que le dictateur Papyre bénéficie pour longtemps du soutien des dieux : « Le destin à ses vœux accorde la victoire / Si prompt qu'il n'a pas loisir de l'emporter,

donnés par le dictateur (Papyre) fait que « Rome » (qui prend nettement ici la place du « Ciel ») réclame un châtement exemplaire, du moins est-ce ce que Papyre veut croire, avant d'admettre finalement que « l'Ordre souverain » n'a pas été troublé par l'initiative de Fabie et que Rome est favorable à la clémence⁴⁹⁰. Dans *La Mort de Pompée* de Corneille, Pompée est vaincu et assassiné par Ptolémée, parce qu'il faut que le destin de César se réalise, les dieux en ayant décidé ainsi⁴⁹¹. Dans *Scévole*, Junie démontre à Porsenne que la victoire de Rome est une décision irrévocable des dieux⁴⁹². Et Zénobie comprend qu'elle devra se soumettre à Aurélien, car c'est lui que les dieux ont désigné comme vainqueur⁴⁹³. Quant à Néron, dans *La Mort de Sénèque* de Tristan, il semble triompher provisoirement de la conjuration de Pison, mais ce n'est qu'un détour, une manœuvre des dieux pour arriver à leurs fins et punir les Romains en leur imposant ce tyran, c'est ce que Sénèque croit avoir compris et qu'il explique à Lucain : les Romains doivent payer, Néron sera leur punition⁴⁹⁴. La cité romaine et l'empire tout-puissant se substituent ainsi d'une certaine façon à la toute-puissance divine, comme si, déjà, les impératifs politiques, laïcs et civiques, commençaient à remplacer les convictions religieuses. Certes c'est encore à la gloire du Roi, incarnation de Dieu sur terre, que cette inversion Ciel / Civique se fait, mais il est à noter que les tragédies légitimistes, en supplantant les tragédies fidéistes, opèrent un changement majeur des perspectives au milieu du siècle, quand la politique, le civique et le patriotique vont devenir le nouveau Panthéon.

/ Si grande que les morts ne se peuvent compter ; / Qui va jusques au nom détruire les Samnites, / Au-delà des deux mers étendre nos limites / Et montrer à notre Aigle agile, impatient / Le chemin de la Grèce et de tout l'Orient », *Le Dictateur romain*, Paris, Toussaint Quinet, 1646, I, 1, p. 4-5.

⁴⁹⁰ Tout d'abord, Papyre, le dictateur, parle de Rome comme d'un dieu avide de sacrifices : « Ma main lui va donner ce que Rome demande, / Si Fabie est trop peu, ma famille en offrande ; / Si ma famille encore est peu pour son besoin ; / Tout mon sang coulera dans un si noble soin », *ibid.*, III, 2, p. 46. Mais, il finit par écouter, dans la dernière scène (V, 4), les explications du tribun Martian : « Rome préfère un homme à ce grand intérêt, / Et demande un Héros, tout criminel qu'il est ; / Elle vous en veut être à jamais obligée ; / Et retombe à vos pieds, cette grande Affligée : / Pouvez-vous refuser à Rome un seul Romain ? / Elle prie, et jamais ne doit prier en vain. » Il se soumet donc à l'ordre du « dieu » Rome et fait grâce à Fabie : « C'en est fait ; sa prière a ma force abattue. / Eh bien, tu m'as fléchi, Rome, et je t'ai vaincue, / Vois ton Victorieux : mais non, ce n'est pas moi ; / C'est l'Ordre souverain, c'est l'Empire, et la Loi. / Fabie est convaincu ; tu veux qu'on lui pardonne : / Tout criminel qu'il est, prends-le ; je te le donne », *ibid.*, V, 4, p. 92.

⁴⁹¹ C'est ainsi que Photin présente la situation à Ptolémée : « Rangez-vous du parti des Destins et des Dieux, / Et sans les accuser d'injustice ou d'outrage, / Puisqu'ils font les heureux, adorez leur ouvrage, / Quels que soient leurs décrets, déclarez-vous pour eux, / Et pour leur obéir, perdez les malheureux », éd. cit., I, 1, v. 80-84, p. 1081.

⁴⁹² « Cette ville invincible en vient de mériter / Que les forces du Ciel la vinssent assister. / Jette l'œil sur Horace [Horatius Coclès] et sur son aventure, / A-t-elle quelque trait qui soit de la Nature ? [...] C'est sans doute un effet qui doit assez t'instruire / Que tous les dieux en lui soutiennent notre empire », éd. cit., III, 2, p. 54.

⁴⁹³ « Admirez, je vous prie, la force du génie d'Aurélien, j'ai vaincu tous les autres à qui j'ai fait la guerre, et je suis toujours vaincue par cet heureux insolent. [...] Il n'a point assiégé de place qu'il n'ait prise, point combattu d'armée qu'il n'ait mise en déroute. [...] Ah, j'entends bien quel est le secret des destins, ils n'en veulent pas à mon Empire, ils en veulent à ma vie. Eh bien mourons, apaisons le courroux du Ciel », éd. cit., II, 1, p. 31-32.

⁴⁹⁴ « C'est un fléau des Dieux ; / C'est la punition de nos fautes passées : / C'est un présent fatal de leurs mains courroucées, / Qu'ils pourront retirer selon notre souhait / Quand leur juste courroux se sera satisfait », éd. cit., II, 4, v. 613-616, p. 353.

Aucune défaite n'est donc injustifiée. Derrière cette apparente injustice qui révolte le vaincu, s'organise en réalité l'équilibre de l'Univers et derrière cette apparente innocence qui suscite la pitié se cache une culpabilité enfouie, le thème tragique du revers de fortune ayant admirablement croisé le thème chrétien de la fragilité humaine. La faute pouvait avoir été oubliée et sa gravité n'est pas toujours avérée. Corneille insiste sur ce point, toutes les fautes ne sont pas à placer sur le même plan : « mais il serait à propos de mettre quelque distinction entre les crimes »⁴⁹⁵. En effet, parfois simple erreur d'appréciation, parfois simple faiblesse, la faute serait souvent, à l'échelle humaine, bien pardonnable. Mais le héros de tragédie ne se situe plus à l'échelle humaine et sa faute, si compréhensible soit-elle, est porteuse de lourdes conséquences.

II- *L'HAMARTIA* : FAUTE OU FAIBLESSE HUMAINE ?

Le mot *hamartia* est pour Aristote la faute commise par le héros de la tragédie. Il l'oppose à l'idée de « méchanceté » et de « perversité », c'est l'« erreur » qui le fait « tomber dans le malheur », selon la traduction de J. Hardy. Une note du traducteur précise que le terme, défini dans la *Rhétorique*, désigne « un acte volontaire mais exempt de malice »⁴⁹⁶. Corneille, nous l'avons vu, a pris soin dans son *Discours de la tragédie* de relever l'ambiguïté de sa signification, de montrer qu'elle peut s'étendre de la faute grave « à une simple erreur de méconnaissance ». On s'en rend d'autant mieux compte si l'on se réfère aux exemples d'Œdipe et de Thyeste qu'Aristote donne pour l'illustrer et qu'analyse Corneille. Comme celui-ci le fait remarquer, la faute pour ces deux héros est de nature différente :

Le premier me semble ne faire aucune faute, bien qu'il tue son père, parce qu'il ne le connaît pas [...]. Néanmoins comme la signification du mot grec *hamartia* peut s'étendre à une simple erreur de méconnaissance, telle qu'était la sienne, admettons-le avec ce philosophe, bien que je ne puisse voir quelle passion il nous donne à purger, ni de quoi nous pouvons nous corriger sur son exemple. Mais pour Thyeste je n'y puis découvrir cette probité commune, ni cette faute sans crime qui le plonge dans son malheur. Si nous le regardons avant la tragédie, c'est un incestueux qui abuse de la femme de son frère : si nous le considérons dans la tragédie, c'est un homme de bonne foi qui s'assure sur la parole de son frère, avec qui il s'est réconcilié.

⁴⁹⁵ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter...*, éd. cit., p. 147.

⁴⁹⁶ *Poétique*, éd. cit., p. 81, note de la p. 47, ligne 6.

La gravité des fautes n'est donc pas toujours attestée et, comme le montre Corneille, dépend de l'interprétation que les spectateurs en feront. Un héros comme Thyeste peut aussi bien passer pour « très criminel » que pour « très homme de bien », ce qui modifie considérablement les sentiments tragiques qu'il suscite. Quant à Œdipe, étant donné sa relative innocence, contre quelles passions pourrait-il nous mettre en garde ? Il semble donc que, selon la nature des fautes et leur perception par le spectateur, l'efficacité de la *catharsis* soit variable. C'est pourquoi, pour ces deux exemples, Œdipe et Thyeste, Corneille avoue ne pas approuver le raisonnement d'Aristote sur les effets de crainte et de pitié (« en quoi véritablement je ne comprends point sa pensée ») et, après avoir montré qu'il ne voyait pas comment « nous pouvions nous corriger » sur l'exemple d'Œdipe, commente le cas de Thyeste :

Si nous attribuons son malheur à son inceste, c'est un crime dont l'auditoire n'est point capable, et la pitié qu'il prendra de lui n'ira point jusqu'à cette crainte qui purge, parce qu'il ne lui ressemble point. Si nous imputons son désastre à sa bonne foi, quelque crainte pourra suivre la pitié que nous en aurons, mais elle ne purgera qu'une facilité de confiance sur la parole d'un ennemi réconcilié, qui est plutôt une qualité d'honnête homme, qu'une vicieuse habitude, et cette purgation ne fera que bannir la sincérité des réconciliations⁴⁹⁷.

Les sentiments de crainte et de pitié ne sont donc pas si aisés à faire naître et il convient, pour l'auteur qui veut les susciter, de choisir soigneusement le type de faute qui entraîne le revirement de fortune. Nous verrons que, dans les pièces de notre corpus, il s'agit le plus souvent d'aveuglement envers les dieux qui conduit le héros à dédaigner leurs avertissements, parfois même d'*hybris* qui le pousse à les provoquer, mais aussi d'une simple faiblesse, d'une passion funeste qui provoque sa chute, malgré sa bonne foi.

II-1- L'aveuglement

Notre âme bien souvent à sa perte obstinée
De son aveuglement forme sa destinée⁴⁹⁸.

Une des premières erreurs du vaincu vient de son aveuglement. La faute, l'erreur humaine, naissent quand les hommes n'ont pas su entendre ou voir les signes que les dieux leur envoyaient. C'est cet aveuglement qu'Œdipe veut « révéler » à tous à la fin de la pièce de Sophocle en se crevant les yeux, pour se punir lui-même de ne pas avoir su déchiffrer, lui, le « déchiffreur » de l'énigme du Sphinx, les messages des dieux : l'oracle d'Apollon,

⁴⁹⁷ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter ...*, éd. cit., p. 145.

⁴⁹⁸ Mairet, *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, reproche de Lucile à Antoine, éd. cit., II, 1, p. 18.

les mises en garde de Tirésias⁴⁹⁹. Car les dieux prennent soin de prévenir les hommes des malheurs qui les attendent, et avant l'annonce de la défaite, bien des présages ont affleuré. Ces avertissements mettent donc en évidence la première faiblesse du personnage du vaincu, qui n'a pas su « lire » les mises en garde des dieux. C'est, d'autre part, une première façon de provoquer crainte et pitié chez le spectateur, qui suit les péripéties de l'action et voit le héros en prise avec son destin.

Le mot *fatum* en latin désigne d'abord la parole, la prédiction, l'oracle, puis évolue vers le sens de fatalité ou de destin. Les prédictions des dieux sont indissociables dès l'origine de la notion de destin, puisque ce destin tout tracé, les dieux veulent bien le dévoiler aux hommes par différents messages. Le véritable héroïsme réside sans doute dans la capacité à les entendre et à les déchiffrer. À défaut d'échapper à son destin, le véritable héros pourrait du moins s'y préparer. Fidèles à la tradition antique, les tragédies de la fin du XVI^e siècle ont recours fréquemment aux interventions du surnaturel, mettant en prise directe le héros (l'humain) et le divin. Dans le *César* de Grévin (1561), le songe de Calpurnie domine l'acte III⁵⁰⁰, dans *Saül* de Jean de La Taille (1572), l'ombre de Samuel est évoquée par une sorcière, dans *La Tragédie du sac de Cabrières* (écrite entre 1566 et 1568), le baron d'Opède apprendra par un songe comment vaincre Cabrières : non par les armes, mais par la tromperie : « Mon devin sur cela enquis, m'a répondu »⁵⁰¹. Cassandre dans la tragédie de Montchrestien, *Hector* (1604), prédit dès l'ouverture de la pièce la défaite de Troie⁵⁰². Plus loin, dans l'acte II, c'est Andromaque qui révèle à la nourrice ses inquiétudes après une nuit perturbée par un songe effrayant⁵⁰³. Les pièces de la première période de notre corpus (1634-1643), encore proches des tragédies de la Renaissance, perpétuent cette tradition du *fatum* latin. Dans le cas précis de la représentation de la défaite, comme dans toute tragédie en général, on peut considérer que l'emploi des signes et présages vient renforcer les effets dramatiques de terreur et de pitié, même s'ils restent, selon certains, simple « ornement » de la tragédie. Jacques Schérer n'en parle que dans la deuxième partie de *La Dramaturgie classique en France* pour mentionner leur forme

⁴⁹⁹ Tirésias à Œdipe : « Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure », Sophocle, *Œdipe roi*, Paris, « Les Belles lettres », 1981, p. 87.

⁵⁰⁰ « Voici entre mes bras, hélas ! le cœur me tremble, / Mon César massacré, ainsi comme il me semble ; / Le sang en toutes parts lui coulait sur le corps, / Ne lui restant sinon la place entre les morts. »

⁵⁰¹ *La Tragédie du sac de Cabrières*, éd. cit., première partie, p. 30.

⁵⁰² « Ô guerriers insensés, quelle ardente fureur / Aveugle à son mal propre engendre cette erreur ? / A quoi tous vos combats ? Ô trop vaine arrogance, / Si vous pensez dompter la suprême puissance ! / [...] Que sert dissimuler ? Troie un jour sera cendre, / Et ses hauts palais, trébuchés à l'envers, / Seront monceaux pierreaux d'un peu d'herbe couverts », éd. cit., v. 25-28 et 76-78.

⁵⁰³ « Las ! c'est un songe étrange et tout rempli d'effroi ». Et quand la nourrice veut la rassurer en affirmant qu'un songe, seul, ne doit pas tant l'inquiéter, Andromaque ajoute : « Aussi n'est-il pas seul ; d'autres mauvais augures / Annoncent haut et clair nos tristes aventures », *ibid.*, v. 525 et 539-540.

particulière⁵⁰⁴. Tony Gheeraert fait remarquer, dans un article de la revue *Etudes Epistémé*, le peu d'intérêt de la critique à ce sujet⁵⁰⁵, tout en précisant : « d'un point de vue strictement esthétique, les présages, songes ou visions sont perçus, à l'époque classique, comme un ornement du discours susceptible de provoquer ces deux passions qui définissent l'émotion tragique, la terreur ou la pitié »⁵⁰⁶. En effet, dans le cas de nos pièces sur la défaite, ces songes ou oracles apparaissent plus particulièrement comme une accentuation de l'émotion tragique suscitée par le vaincu, puisque celui-ci, ainsi averti, a le temps de s'interroger sur ses possibles fautes et de souffrir. Le spectateur, lui aussi préparé, partage et les inquiétudes et les souffrances du héros. L'utilisation de ces signes prémonitoires renforce donc le tragique non seulement par l'intensification des sentiments de crainte et de pitié, mais aussi par la mise en exergue de la culpabilité du héros. Mais, nous pourrions le constater au vu du corpus utilisé, les signes divins perdent de leur importance après 1645. Christian Delmas rappelle que la révolution copernicienne est passée par là, expliquant sans doute ce changement d'état d'esprit⁵⁰⁷. Les deux plans, l'humain et le divin, se croisent encore majoritairement dans les premières pièces de notre corpus, mais l'idée de finalité et de providence sera de plus en plus mise à défaut au cours du siècle. Les pièces de notre corpus commencent à intégrer l'idée d'une création qui n'est peut-être pas totalement l'œuvre de Dieu. Coincé entre la révolution copernicienne et la révolution newtonienne (qui admettra le vide dans l'univers), le corpus tragique du XVII^e va évoluer dans la perception des causes mêmes du tragique.

Le songe domine dans les manifestations du surnaturel, mais il est souvent accompagné d'oracles et autres présages. De *Sophonisbe* à *La Porcie Romaine* et de *Horace* à *Scévole*, en passant par *La Troade* ou *Polyeucte*, il est bien rare qu'une pièce des années 1635-1645, surtout si elle est inspirée de la mythologie ou de l'histoire grecque et romaine, y échappe. Le songe, *topos* du genre et déclencheur du climat tragique, n'est d'ailleurs pas uniquement annonciateur de défaite. Il peut être utilisé pour avertir le vaincu d'un événement pire encore que la défaite et qui en est une conséquence : la mort d'un être cher, par exemple, enfant ou mari⁵⁰⁸. Il peut aussi jouer un rôle « technique », comme le

⁵⁰⁴ « Quand les Dieux, leurs interprètes ou leurs ministres, rendent les oracles ou prophétisent, ils ne sauraient s'exprimer comme les personnages ordinaires de la tragédie », *op. cit.* p. 361.

⁵⁰⁵ Il cite Bénédicte Louvat-Mozolay, qui constate « le silence à peu près général de la critique sur la question » (« De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique : l'exemple de Corneille », *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, 2002, p. 396).

⁵⁰⁶ Tony Gheeraert, « Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Etudes Epistémé*, n° 12, automne 2007.

⁵⁰⁷ *Op. cit.*, p. 225 : « La révolution copernicienne compromet à terme le finalisme de la création, tandis que Dieu s'absente du monde créé. La relation au Ciel se brouille, soumise à l'inconstance des fluctuations de la Fortune aveugle ».

⁵⁰⁸ Mort d'ASTYANAX pour ANDROMAQUE dans *La Troade* de Sallebray (II, 3, p. 31-32), mort d'ABRADATE pour PANTHÉE (II, 2, p. 177-178) dans la pièce de Tristan.

montre Raluca Bran⁵⁰⁹, et servir d'outil dramaturgique efficace offrant une variante aux récits d'exposition. C'est le cas, en effet, pour Pauline dans *Polyeucte* ou pour Hérode dans la *Marianne* de Tristan, les deux pièces commençant par le récit d'un songe qui présente la situation de conflit⁵¹⁰. Ce qui n'exclut pas que, dans ces pièces, le songe ait la même fonction tragique que dans les autres : annonciateur de la punition des dieux et révélateur du manque de discernement et de la culpabilité du futur vaincu. On peut même considérer que le songe dans les pièces chrétiennes est porteur d'une dimension tragique encore plus forte, en témoignent *Polyeucte* de Corneille, *Marianne* ou *La Mort de Chrispe* de Tristan⁵¹¹. Mairet, dans *Sophonisbe*, l'utilise à plusieurs reprises. C'est d'abord la défaite de Syphax qui est annoncée à son héroïne par ce moyen. Mais incapable de l'interpréter, elle se contente d'exprimer ses inquiétudes devant la colère des dieux, sans en deviner la cause :

Ha ! Corisbé, le Sort a juré ma ruine,
Et la puissance humaine a choqué la divine ;
Les Dieux, que mon bonheur a sans doute lassés,
Ne sont pas satisfaits de mes malheurs passés,
Et je n'ose moi-même à moi-même prédire
Qu'ils me gardent encore quelque chose de pire.
Les songes que je fais depuis deux ou trois nuits
Ne me présagent pas de vulgaires ennuis⁵¹².

Puis, à la fin de la pièce, alors qu'elle a épousé Massinisse et que le sort pour elle semble plus favorable, les dieux lui envoient de nouveaux messages pour lui apprendre que ses malheurs sont loin d'être terminés. Dans l'acte V, scène 4, elle rapporte à Phénice, sa confidente, ces mauvais présages :

⁵⁰⁹ *Les songes et les oracles dans le théâtre français du XVII^e siècle : des procédés rhétoriques à destination du spectateur ?*, en ligne, www.crht.paris-sorbonne.fr

⁵¹⁰ Pauline voit Sévère « triomphant, et tel que sur son char / Victorieux dans Rome entre notre César » participer à la mise à mort de Polyeucte (éd. cit., I, 3, v. 221-245, p. 990-991). Cela lui permet d'expliquer qui est Sévère et comment elle a épousé finalement Polyeucte. Hérode dans *Marianne*, après avoir raconté à sa sœur Salomé le songe de la nuit précédente, où Aristobule, le jeune frère de Marianne, lui apparaissait (éd. cit., I, 3, v. 91-106 et 110-140, p. 269-270), est contraint d'évoquer tous les crimes qui lui ont permis de supprimer les Asmonéens et de régner à leur place, en épousant Marianne, dernière représentante de ce peuple.

⁵¹¹ Pour le chrétien Polyeucte, le songe de Pauline sera un moyen de marquer son mépris des superstitions païennes et de revendiquer sa foi chrétienne devant son ami Néarque : « Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance / Qu'un homme doit donner à son extravagance, / Qui d'un amas confus des vapeurs de la nuit / Forme de vains objets que le réveil détruit », éd. cit., I, 1, v. 5-8, p. 983. Néanmoins, le songe de Pauline se révélera prémonitoire. Dans *Marianne*, la réponse d'Hérode à son frère Phérore, qui tente de le rassurer, est une mise en garde pour tous les croyants, quelle que soit leur religion. Les songes, lui répond-il, doivent inspirer une crainte respectueuse : « Ces expositions [celles de Phérore] ne me contentent guère, / Ces principes communs ont des effets vulgaires, / Et tu sais qu'autrefois l'Egypte remarquait / Aux songes importants que Joseph expliquait, / Qu'il en est, dont l'image est heureux ou funeste, / Nous annonçant la grâce, ou le courroux céleste », éd. cit., I, 1, v. 75-80, p. 268. Dans *La Mort de Chrispe*, Lactance, le précepteur chrétien de Chrispe, ayant fait le même songe « effroyable » que Constantin, n'a aucun doute : il s'agit d'un message divin : « Chrispe sans doute est l'aigle ardente à vous servir, / Et quelque grand malheur s'en va nous le ravir, / Si la bonté du ciel ou l'humaine prudence / Ne font passer ailleurs la maligne influence », éd. cit., III, 1, v. 705-708, p. 393.

⁵¹² Éd. cit., II, 1, v. 443-450, p. 684.

Vous savez qu'hier au soir lorsque hymen nous joignit,
 Par deux diverses fois son flambeau s'éteignit,
 Que même ce matin une brebis frappée
 S'est de la main du prêtre et du temple échappée,
 Et qu'étant ramenée avec le coup mortel,
 La foudre a consumé la victime et l'autel.
 Deux funestes oiseaux, dans l'horreur des ténèbres,
 Ont troublé mon repos avec leurs cris funèbres.

La redondance de ces signes néfastes a déjà de quoi l'effrayer. Pourtant, ce n'est pas tout.
 Un autre présage, au lendemain de sa nuit de noces, s'ajoute aux précédents :

Un songe épouvantable a causé mon réveil.
 Du malheureux Syphax l'image ensanglantée,
 Avec ces tristes mots à moi s'est présentée :
 Ingrate, je reviens de l'éternelle nuit
 Pour t'assurer encor du malheur qui te suit ;
 D'un mari méprisé le courroux légitime
 Te demande aux Enfers où t'appelle ton crime.⁵¹³

On voit que ces songes ont bien la fonction de provoquer la « crainte et la pitié », par le trouble qu'il suscite chez l'héroïne, par l'incompréhension aussi qu'elle ressent devant cette horrible vision de son époux mort. De plus, elle se voit désignée comme seule coupable et doit répondre de ses « crimes ». Sophonisbe avoue à sa confidente « [s']en trouve[r] aussi froide que glace » (v. 1604). Devant ces avertissements ou ces menaces, la réaction du héros est, en effet, rarement appropriée. A l'instar d'Œdipe, il ne dit pas ou il ne fait pas ce qu'il devrait⁵¹⁴. Dans les vers qui suivent le récit du songe de l'acte II, Sophonisbe, tout en reconnaissant qu'elle est très inquiète, fait à l'une de ses confidentes, Corisbé, l'aveu d'un comportement coupable et impardonnable. Elle ne craignait pas, explique-t-elle, d'afficher autrefois envers les dieux son incrédulité, son manque de confiance, voire son mépris :

Et ce qui m'en assure avec plus de science,
 C'est que moi, qui bien loin de leur donner créance,
 Les ai toujours tenus ridicules, trompeurs,
 Et produits d'un amas de grossières vapeurs,
 Je ne puis m'empêcher, si bien que je résiste,
 De croire à ces derniers, qui n'ont rien que de triste.⁵¹⁵

Et pourtant, malgré ce début de prise de conscience et d'aveu larvé de culpabilité, elle se laisse là encore persuader par Corisbé que les signes sont trompeurs :

Madame, volontiers nos seules passions
 Sans suite et sans dessein font ces impressions ;
 Et notre fantaisie en dormant imagine
 Suivant les qualités de l'humeur qui domine.

⁵¹³ *Ibid.*, v. 1585-1592, puis v. 1594-1596, p. 721.

⁵¹⁴ Quand Tirésias lui révèle la vérité (« car, sache-le, c'est toi, c'est toi le criminel qui souille ce pays »), Œdipe l'accuse de mensonge et de perfidie et se persuade lui-même que le devin sert les intérêts de Créon.

⁵¹⁵ II, 1, v. 443-448 puis 451-456, p. 684-685.

Si les pensers du jour sont remplis de souci,
 Les songes de la nuit seront fâcheux aussi. [...]
 Ne redoutez donc plus ces monstres en peinture,
 Et ne présumez pas de voir votre aventure
 Dans ces miroirs obscurs, qui donnent, quoique faux,
 Aux crédules esprits de véritables maux.⁵¹⁶

Même après avoir raconté à son autre confidente, Phénice, les avertissements effrayants et répétés de l'acte V, elle se laisse de nouveau rassurer par les mots d'espoir que celle-ci lui prodigue :

Il est vrai qu'après tout voilà des pronostiques,
 Qui sont avant-coureurs d'aventures tragiques,
 Mais le Père des dieux, à qui tout est permis,
 En détourne l'effet dessus nos ennemis !⁵¹⁷

L'aveuglement, l'incrédulité est donc la première faute de nos héros confrontés aux prédictions. Et aucun ne semble y échapper ! Il faut dire que, souvent, ces prédictions sont suffisamment obscures pour être mal interprétées. Mais là réside la première faute du héros, dans l'incapacité à affronter les signes avant-coureurs de sa défaite et dans son inaptitude à les déchiffrer. C'est le cas de Camille dans *Horace*. Elle avait interrogé, rappelle-t-elle, « Ce Grec si renommé qui depuis tant d'années / Au pied de l'Apennin prédit nos Destinées »⁵¹⁸. L'oracle, positif mais trompeur, l'a si agréablement rassurée qu'elle a soigneusement évité d'y chercher un autre sens et en a même oublié la guerre qui oppose Albe et Rome :

Le combat général aujourd'hui se hasarde.
 J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde,
 Mon esprit rejetait ces funestes objets,
 Charmé des doux pensers d'Hymen et la Paix.

Pourtant cet oracle, si rassurant soit-il, est accompagné de songes effrayants qui devraient l'éclairer sur son double sens :

La nuit a dissipé des erreurs si charmantes ;
 Mille songes affreux, mille images sanglantes,
 Ou plutôt mille amas de carnage et d'horreur
 M'ont arraché ma joie et rendu ma terreur.
 J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite,
 Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite.⁵¹⁹

Que croire ? Elle aussi accepte facilement les explications apaisantes de Julie, sa confidente (« C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète »), tout en étant assez lucide

⁵¹⁶ *Ibid.*, v. 457-470, p. 685.

⁵¹⁷ *Ibid.*, V, 4, v. 1609-1610, p. 722.

⁵¹⁸ *Horace*, éd. cit., I, 2, v. 191-192, p. 850. L'oracle lui annonce : « Albe et Rome demain prendront une autre face, / Tes vœux sont exaucés, elles auront la Paix, / Et tu seras unie avec ton Curiaque, / Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais » (*ibid.*, v. 195-198).

⁵¹⁹ *Ibid.*, v. 211-220, p. 851.

sur cette faiblesse qu'elle s'autorise : « Je le dois croire ainsi puisque je le souhaite »⁵²⁰. Tous, en effet, rois ou reines, amants(tes) ou époux(ses), ont le tort de ne pas affronter l'insoutenable et préfèrent écouter la voix consolatrice de leurs confidents. Et tous, consciemment ou non, par cette négligence, outragent les dieux, premier aliment à une punition qui nourrira le climat tragique. Pompée, par exemple, dans la pièce de Chaulmer, est d'abord horrifié par un songe qui semble bien prédire sa défaite et sa mort :

Grands Dieux ! quel accident nous doit-il arriver,
Qui toute cette nuit m'a contraint de rêver ?
Montrant à mon esprit des spectres effroyables,
Et changeant mon repos en travaux incroyables.
Un aigle demi-mort près de moi se rendait,
Et dont le vaste corps de sorte s'étendait,
Qu'à le voir, on eût dit, qu'il pouvait d'une serre,
Embrasser aisément et la mer et la terre.
Sa chute menaçait de couvrir tous ces lieux,
(Signe de mon malheur assez présageux)
On eût dit que le Ciel nous voulait perdre ensemble⁵²¹.

Mais il se laisse rassurer par son ami, le sénateur Théophraste, qui interprète le songe à sa façon⁵²². Dans *Polyeucte*, la confidente de Pauline, Stratonice, pourtant païenne, exprime, face au songe que Pauline lui décrit, une incrédulité « raisonnable », fondée sur le simple bon sens :

Il est vrai qu'il [le songe] est triste,
Mais il faut que votre âme à ces frayeurs résiste ;
La vision de soi peut faire quelque horreur,
Mais non pas vous donner une juste terreur.
Pouvez-vous craindre un mort ? Pouvez-vous craindre un père,
Qui chérit votre époux, que votre époux révère,
Et dont le juste choix vous a donnée à lui,
Pour s'en faire en ces lieux un ferme et sûr appui ?⁵²³

C'est aussi sa confidente, Charis, qui rassure Panthée dans la pièce de Tristan, lorsque celle-ci lui rapporte le songe où elle voit son époux Abradate, qui vient d'être vaincu par Cyrus, « triste, sanglant et blême », percé « de mille étranges coups ». La rime « songe » / mensonge », deux fois utilisée, est lourde de sens :

Panthée : Mais, Charis, que dis-tu de ce funeste songe ?
Charis : Je dis que ce n'est rien qu'un déplaisant mensonge. [...]
On souffre pour longtemps les rigueurs de l'absence.
C'est la malignité de ces impressions
Qui vous a fait avoir ces noires visions :
Mais ne vous troublez point de ces tristes mensonges ;

⁵²⁰ *Ibid.*, v. 223 pour la réplique de Junie et v. 224 pour Camille, p. 851.

⁵²¹ Chaulmer, *La Mort de Pompée*, éd. cit., III, 3, p. 40.

⁵²² « Cet aigle est notre empire, et l'on connaît assez, / Voyant mon prince et lui prêts d'être terrassés : / Que le Ciel ennemi de la ville de Rome / Se fâche de la voir secourir par un homme. / Et que pour l'arrêter en un dessein si beau, / Il veut qu'en même temps ils trouvent leur tombeau », *ibid.* p. 43.

⁵²³ Éd. cit., I, 3, v. 245-248, p. 991.

Et pour n'avoir la nuit que d'agréables songes,
Bannissant la tristesse, ordonnez à vos sens
De vous entretenir d'objets divertissants :
C'en est le vrai secret.
Panthée : Charis, je te veux croire⁵²⁴.

Ainsi, dans tous ces exemples, les songes et oracles permettent de dramatiser la défaite en l'annonçant ou en annonçant la mort du vaincu sous une forme métaphorique et effrayante et en la reliant encore à un plan divin, qui sera dans la suite du siècle de plus en plus évacué de la tragédie, au profit du plan humain, dans sa dimension civique ou politique. Ces signes préparent le futur vaincu ou son entourage au « revirement de l'action dans le sens contraire », base de l'action tragique selon Aristote et, par là même, le spectateur aux sentiments de « crainte et pitié » que les péripéties vont provoquer. Mais ils contribuent aussi à l'accentuation de la dimension tragique du vaincu d'une autre manière, en ce sens qu'ils sont un révélateur de sa « faiblesse ». Alors que la notion de fatalité, au sens courant du terme, déculpabiliserait le vaincu, en le transformant en simple jouet à la merci des dieux, les présages ou signes prémonitoires mettent, eux, en valeur, au contraire, la responsabilité du héros, privé de grandeur dès lors qu'il n'est pas lucide. Dans la mesure où il manifeste son incapacité à interpréter les messages, à réfléchir sur ses actes, à revenir en arrière pour les comprendre ou à en anticiper les conséquences, bref, à assumer son destin et à reconnaître ses erreurs à l'origine de la colère des dieux, indiscutablement, le vaincu se révèle coupable.

D'autant plus que souvent ces signes sont redondants, pour mieux marquer l'obstination du héros à ne pas comprendre et à s'enfoncer dans l'erreur. Nous l'avons vu pour *Sophonisbe* ou pour *Horace*, les songes ne sont pas des avertissements isolés, ils sont accompagnés d'oracles ou d'autres présages. Mais ils peuvent eux-mêmes être doubles. C'est le cas dans *La Mort de Pompée* de Chaulmer, le récit du songe que Pompée a fait est suivi de celui de Cornélie, son épouse, dans la même scène. Le message envoyé par les dieux dans chaque songe est complémentaire : dans le songe de Pompée, on a pu deviner sa défaite et sa mort, le songe de Cornélie en désigne le responsable (César) et souligne les erreurs de Pompée (sa complaisance envers César)⁵²⁵. Le songe est double aussi dans *La Mort de Chrispe* de Tristan : Constantin et Lactance font, la même nuit, des songes similaires qui s'éclairent l'un l'autre⁵²⁶. Les dieux peuvent d'ailleurs faire passer leurs

⁵²⁴ *Panthée* de Tristan, éd. cit., II, 2, v. 497-509, p. 178.

⁵²⁵ « Une pareille horreur, au milieu du sommeil / A troublé mon repos, et causé mon réveil. / Je voyais un serpent, qui d'un regard farouche, / Quoi qu'encore petit, s'approchait de la couche, / Où vous preniez pour lors un repos importun, / Il rampe en votre lit : d'un effort non commun, / Au lieu de le chasser, vous l'attirez vous-même, / Et là l'entretenez avec plaisir extrême », éd. cit., III, 3, p. 41.

⁵²⁶ Voir ci-dessus, p. 152, note 511. Ils voient tous deux, mais d'une manière différente, Chrispe leur apparaître. Constantin le reconnaît sous la forme d'« une aigle royale, et belle, et glorieuse » massacrée par

messages alternativement dans chaque camp en s'adressant aussi bien au vaincu qu'au vainqueur. Pour le spectateur, l'effet de « crainte et de pitié » a peut-être davantage de force, car les dieux prouvent ainsi qu'ils sont soucieux du destin de tous et que personne ne doit négliger leurs avertissements. Dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal, Brutus se trouve confronté à un premier signe par l'apparition, à l'acte I, scène 4, de son mauvais génie, qui vient « [l'] avertir que dans fort peu de temps / [II] le pourr[a] revoir parmi les combattants »⁵²⁷. Un peu plus tard, dans l'acte II, nous passons dans le camp du (futur) vainqueur, où le médecin d'Octave rapporte à celui-ci le songe qu'il vient de faire et qui annonce sa victoire⁵²⁸. Enfin, à l'acte V, Porcie, femme de Brutus, est l'objet de plusieurs avertissements qui la déstabilisent :

Qu'ai-je fait qui mérite un traitement si rude ?
 Quel tourment est égal à mon inquiétude ?
 Morphée tous les soirs m'ouvre mille tombeaux,
 La terre fend sous moi, je n'entends que corbeaux :
 Et ce qui vient encore augmenter mes supplices,
 Je lis mon mauvais sort dans tous mes sacrifices.

Mais, si, pendant un moment et à l'instar d'autres héroïnes⁵²⁹, elle s'interroge sur sa propre responsabilité et implore le secours des dieux, la colère l'emporte et elle finit par retourner l'accusation contre eux :

Que puis-je devenir, où dois-je avoir recours ?
 Puisque même la mort est sourde à mes discours ?
 Mets fin à mes malheurs, Déesse qui sommeilles,
 Mais je l'appelle en vain, elle n'a point d'oreilles.
 Et quand elle en aurait, son inhumanité
 Ne prend jamais la loi de notre volonté⁵³⁰.

Cet exemple est intéressant, car il permet de voir combien facilement le héros peut basculer de la faute vénielle (complaisance pour les propos réconfortants des flatteurs, négligence à vouloir « creuser » les causes du mécontentement des dieux, manque de discernement), de la faute donc qui relève de la « faiblesse humaine » (la « simple erreur de méconnaissance » dont parlait Corneille dans le *Discours de la tragédie*) à une faute

« un sale vautour ». Il se présente, dans le songe de Lactance, sous sa propre image, mais avec « son teint tout pâle et ses yeux demi-morts », pour lui annoncer sa mort prochaine (III, 1, p. 392-393).

⁵²⁷ Ce passage est aussi repris par Boyer dans *La Porcie romaine* (I, 2, v. 22-25, p. 3) et vient de Plutarque (*Vie des hommes illustres*, trad. Jacques Amyot, Genève, 1571, p. 591) : Brutus aurait reçu une nuit la visite de son mauvais démon.

⁵²⁸ « Si quelque bon succès nourrit ton espérance / Change-la désormais en parfaite assurance, / Je te viens annoncer de la part des Destins, / Que les Dieux sont pour nous et contre ses mutins. / Pendant l'obscurité de la nuit précédente / Je rêvais dans mon lit sur la guerre présente [...] / Quand tout à coup l'éclat d'une grande lumière / A brillé dans ma tente, et frappé ma paupière », éd. cit., II, 2, p. 31-32.

⁵²⁹ On remarque que les femmes des pièces de la première période, confrontées ou non aux présages, se sentent responsables de la défaite de leur époux. Comme Sophonisbe (voir p. 152-153) et Porcie, Cornélie, femme de Pompée, s'accuse d'être à l'origine du mauvais sort de ses deux époux successifs : « Las qui le pourrait croire, / Puisque c'est cet amour qui trahit votre gloire. / Que ma couche est fatale, et que mon fier destin / Est le pire ennemi de l'Empire latin », Chaulmer, *La Mort de Pompée*, éd. cit., I, 1, p. 3.

⁵³⁰ Éd. cit., V, 2, p. 78-79.

plus grave, voire à la faute impardonnable et incompréhensible pour l'homme de l'Antiquité, l'impiété. Mère de tous les débordements, génératrice de violence (*hybris*), elle rend le héros définitivement coupable et punissable⁵³¹.

II-2- « Je suis franc, je hais tous les dieux »⁵³²

Née de l'orgueil de l'homme, qui croit un temps pouvoir rivaliser avec les dieux, l'impiété produit l'*hybris*, la violence, la démesure, le refus d'admettre la part que le Destin a réservée à chaque homme (*Moira*) et de reconnaître que les dieux n'agissent que selon un ordre et une logique justes auxquels l'homme doit se résigner. La défaite est alors inévitable⁵³³. Dans *La Mort de Brute et de Porcie*, la compagne de Porcie n'hésite pas à intervenir, pour lui éviter de s'obstiner dans son ressentiment qui l'entraîne vers une issue tragique et lui rappeler sa nécessaire soumission aux dieux, quitte à ce qu'elle force un peu ses sentiments :

Pourquoi murmurez-vous contre les immortels,
Au lieu que vous dussiez embrasser leurs autels,
Et par le zèle ardent d'une feinte prière,
Demander à genoux la victoire dernière :
Madame, apaisez-vous, rappelez la raison.

Porcie n'écouterait pas ces conseils de prudence et se débarrasserait de cette compagne importune, car trop lucide :

Toi, bannis ces discours qui sont hors de saison,
Et s'il te reste encore quelque peu d'espérance,
De voir nos gens vainqueurs, démentir l'apparence,
Va jouir du plaisir de les voir revenir,
Et me laisse en ce lieu seule m'entretenir.⁵³⁴

Dans la pièce plus tardive qu'il écrivit sur le même sujet, *La Porcie romaine* (1646), Boyer transfère sur Brute et de manière beaucoup plus accentuée ces manifestations d'impiété. A tel point que l'on peut clairement en déduire que la défaite de Brute, dans cette pièce, vient de son impiété poussée jusqu'à la démesure et qui effraie son entourage, et non pas d'une erreur politique, comme pour le Brute de Guérin de Bouscal. Dans la pièce de ce dernier, en effet, il montrait un respect constant pour les dieux. Il était, de plus, persuadé, jusqu'à la défaite finale, qu'il représentait la justice et la vertu, voulant

⁵³¹ Le chœur dans *Les Euménides* d'Eschyle explicite le lien entre l'impiété ou *dyssebia* et l'*hybris* : « Je ne m'écarterai pas de la vérité en disant que la violence est véritablement fille de l'impiété », dans *Théâtre complet*, éd. Garnier, p. 223.

⁵³² Eschyle, *Prométhée enchaîné*. Voir *supra*, note 449, p. 138.

⁵³³ Dans *Les Perses*, l'ombre de Darios explique la défaite de son fils Xerxès et de ses soldats comme « prix de leur démesure et de leur orgueil sacrilège », éd. « Les Belles Lettres », p. 90.

⁵³⁴ Éd. cit., p. 79-80.

libérer Rome de la tyrannie de César. Chez Boyer, au contraire, l'erreur sera pleinement rejetée sur l'homme : Brute, dès l'ouverture de la pièce, défie les dieux en refusant de tenir compte des présages, et en particulier de l'ombre de César qui lui est apparue. Son confident, Maxime, s'en inquiète :

Ne bravez pas la foudre, alors que les Dieux tonnent :
Qui vous peut soutenir, lorsqu'ils vous abandonnent ?

L'orgueil sans mesure de Brute se manifeste alors : il peut, croit-il, se passer des dieux, étant à lui-même son propre dieu. L'impiété, clairement, est ici l'alliée de l'*hybris* et justifie que le héros soit vaincu, la défaite est attendue à l'endroit d'un héros dont la grandeur est devenue incontrôlée et les valeurs dévoyées :

Ah ! Ne m'entretiens plus d'un si lâche discours ;
Que la terre, et les Dieux me laissent sans recours,
Qu'ils n'osent me défendre, et soutenir ma chute ;
Le seul Brute à ce coup sera le Dieu de Brute ;
Et sans régler mon sort sur leurs sanglants avis.
Je veux vaincre ou mourir sans les avoir suivis.⁵³⁵

« Vaincre ou mourir » : la dialectique vainqueur / vaincu s'inscrit ici au cœur de l'homme, s'intériorise et produit un effet tragique vertigineux : le tragique ainsi intériorisé, né des défauts humains, est l'issue fatale de toute trajectoire personnelle. Lié à l'*hybris* d'un héros qui se croit l'égal d'un Dieu, le « vaincre ou mourir » n'a rien qui vise la gloire de l'homme, mais semble plutôt une formule qui stigmatise une vanité coupable. Devant Cassie, à la scène suivante, Brute tient d'ailleurs le même discours irrespectueux. Cassie lui décrit les (nombreux) présages néfastes qu'il juge alarmants :

Ces horribles corbeaux, cette troupe affamée,
Dans ces champs de Pharsale au sang accoutumée, [...]
La rencontre d'un More effroyable à nos yeux.
Une sueur de sang qui coule de nos Dieux.
Mon cheval abattu par l'éclat de la foudre ;
Et par le même éclat un autel mis en poudre.
Un prêtre mort du coup, un autre de frayeur.
La victime échappée au Sacrificateur.
Les malignes ardeurs d'une étrange comète,
Qui rend d'étonnement la Nature muette,
Justifient mon trouble, et font voir aujourd'hui
Qu'ici ma crainte est juste en craignant pour autrui.

Mais devant tous ces signes que son ami qualifie de « menaces du Ciel » et qui devraient « épouvanter les plus fermes courages », Brute reste insensible et, s'adressant directement aux dieux, il les provoque et nie leur pouvoir, dont il souhaite même, offense suprême, débarrasser Rome :

Dieux ! S'il faut présumer que tout est arrêté

⁵³⁵ *La Porcie romaine*, éd. cit., I, 2, p. 4 et 5.

Par l'immuable loi de la fatalité ;
 Pourquoi nous avertir des maux inévitables ?
 Si vos propres avis nous font plus misérables,
 Accablez-nous de maux, sans nous les annoncer.
 Prévenez nos frayeurs : frappez sans menacer.
 Epargnez-nous au moins la honte de nous plaindre.
 Laissez-nous espérer, si vous nous faites craindre.
 Ami, ne croyons point à ces présages vains ;
 Tâchons par notre exemple à guérir les Romains
 D'une religion, par qui Rome invincible,
 A de lâches frayeurs se trouve si sensible.
 Cachons à l'Univers un faible si honteux.
 N'écoutons plus enfin ces oracles douteux.
 Consultons seulement Rome, et notre courage.

Cassie comprend alors que le destin de tous est subordonné à l'orgueil de cet homme qui croit pouvoir rivaliser avec les dieux :

Brute a donc résolu de forcer mille obstacles.
 De vaincre les destins, de faire des miracles,
 D'exposer tout un monde à la haine des Cieux :
 Brute l'a résolu contre l'avis des Dieux.⁵³⁶

À une autre époque, dans une tragédie de Voltaire, une telle sortie contre la superstition et la toute-présence et toute-puissance du divin aurait été une façon de parier sur l'humain. Chez Boyer, on n'en est pas encore là, et le dramaturge semble avoir cherché seulement à rendre son héros coupable de lèse-divinité en le peignant livré à l'*hybris* et à l'impiété, deux voies traditionnelles de développement de l'*hamartia*.

Si dans la pièce de Boyer, cette dérive irrespectueuse envers les dieux est particulièrement développée, elle n'est pas, cependant, un cas isolé. Elle apparaissait déjà dans les années 1635-1638 et caractérisait, par exemple, le Cassie de *La Mort de César* de Scudéry (1635) ou le Créon dans l'*Antigone* de Rotrou. On la retrouve, à la même époque que *La Porcie romaine*, à travers le personnage de Tarquin dans *Scévole* de Du Ryer (1645). Dans la pièce de Scudéry, *La Mort de César*, représentée en 1635, la situation est inversée par rapport à celle de Boyer, puisque c'est Cassie, et non Brutus⁵³⁷, qui profère les paroles impies, alors que Brutus, lui, se montre soumis aux dieux (« Il appartient aux Dieux de savoir l'avenir / Commençons toujours bien, et laissons-les finir »⁵³⁸). Cette colère de Cassie envers les dieux se manifeste dans les mêmes circonstances que pour le Brute de *La Porcie romaine*, c'est-à-dire au moment où les présages néfastes sont annoncés. Cette fois, c'est Porcie qui rapporte ce désaveu des dieux :

Les Dieux sont contre nous, et pour la tyrannie. [...]

⁵³⁶ *Ibid.*, I, 3, p. 6 et 7.

⁵³⁷ Ce qui semble prouver que Boyer veuille très nettement dans sa pièce faire de l'impiété la cause indiscutable de la défaite de Brutus.

⁵³⁸ Éd. cit., I, 1, p. 7.

Leur courroux s'est fait voir au sacrifice offert.

Cassie révèle alors une impiété radicale qui ne concerne pas seulement les signes envoyés par les dieux, mais l'existence même de ceux-ci :

Etrange aveuglement de ce siècle où nous sommes !
O faiblesse d'esprit ! Stupidité des hommes ;
De croire follement, que leur bien, et leur mal,
Est écrit au poumon d'un chétif animal ;
Et que de certains Dieux les troupes affamées,
Viennent dessus l'autel se paître de fumée. [...]
Oracles, sacrifice, augure, vol d'oiseaux,
Dieux du Ciel, de l'Enfer, de la terre, et des eaux,
Invention humaine, aussi belle que feinte,
Vous ne me donnez point de sentiment de crainte,
Je pénètre le voile, et découvre à travers,
Que rien que le hasard ne conduit l'univers :
Jugez après cela de votre prophétie.⁵³⁹

Certains vers sembleraient une réponse au courant d'impiété et de libertinage qui sourd au XVII^e siècle, un écho ambigu au demeurant, puisque la condamnation de la superstition, condamnation qui accompagne celle de Gassendi et précède celles de Fontenelle et de Bayle, est à entendre à double sens. À la fois la tragédie propose la punition exemplaire de celui qui a manifesté son orgueilleuse irrévérence et laisse s'épanouir sur scène, sous couvert d'une punition à venir, un discours dans lequel pourraient s'engouffrer des pensées hétérodoxes. Pensées que nous retrouvons exprimées dix ans plus tard, sur le même ton et avec la même véhémence, par le tyran Tarquin dans *Scévole* de Du Ryer. Son allié, Porsenne, roi d'Etrurie, respecte les messages des dieux et s'inquiète « des présages affreux » qu'ils viennent d'envoyer. Comme Cassie, Tarquin méprise ces sacrifices, où les entrailles d'un animal dictent aux rois leur conduite. Jusque là, un tel discours ne peut que plaire à l'Église qui ne désire offrir que la pieuse offrande d'un cœur au Dieu unique et récuser les fausses divinités qui suscitent les fausses religions. Mais, comme, plus tard, le Brutus de Boyer, Tarquin n'hésite pas à s'estimer « au-dessus » des dieux, qui, selon lui, n'impressionnent que le peuple naïf :

Que les Dieux à leur gré gouvernent le tonnerre,
Et qu'ils laissent aux Rois à gouverner la terre, [...]
Donc vous vous figurez qu'une bête assommée,
Tienne notre fortune en son ventre enfermée,
Et que des animaux les sales intestins
Soient un temple adorable où parlent les Destins.
Ces superstitions et tout ce grand mystère
Sont propres seulement à tromper le vulgaire,
C'est par là qu'on le pousse, ou qu'on retient ses pas
Selon qu'il est utile au bien des Potentats.
Mais les Rois méprisant ces pleurs et ces bassesses

⁵³⁹ Scudéry, *La Mort de César*, éd. cit., II, 4, p. 28-29.

Doivent être au-dessus de toutes ces faiblesses.
Ils ont des bons succès les présages en eux,
Selon qu'ils sont puissants ou qu'ils sont courageux.

Cette attitude provoque l'effroi de Porsenne, qui sait que ce manque de respect aux dieux sera puni :

Ha, Tarquin, ce discours fait aux Dieux un outrage
Et des maux que je crains c'est un second présage.⁵⁴⁰

Cette impiété, aussi grave soit-elle, n'est pas la seule forme d'orgueil à considérer dans ces pièces. L'ingratitude envers les dieux s'accompagne bien souvent d'ingratitude envers les hommes, l'*hybris*, irrespect envers le divin, se manifeste aussi par le mépris des humains. Dans la même scène où Tarquin insulte les Dieux, il se glorifie de ne rien devoir aux « faveurs si vaines » de son allié et l'accuse de lâcheté. Aussi Porsenne décide-t-il de renoncer à le soutenir et l'abandonne à son sort. Condamnable à tous les niveaux, Tarquin ne peut échapper à la défaite. Tyran qui ne respecte ni son peuple, ni ses alliés, ni les dieux, il est coupable de tous les excès. Cette démesure est donc en réalité une incapacité à se tenir à sa place, à estimer ses propres limites, à accepter les bornes de son humanité, bref à se conduire selon les préceptes du christianisme, car, à l'évidence, c'est bien l'humilité chrétienne qui est l'horizon des valeurs des héros païens représentés sur la scène du XVII^e siècle. Les termes qu'utilise Porsenne pour décrire à son fils Arons le comportement de Tarquin, deux scènes plus loin, sont, à cet égard, éloquents. On remarque les hyperboles et le champ lexical de l'iniquité :

Jamais Roi montra-t-il un plus lâche transport ?
Voyez, s'il veut périr, et causer son naufrage,
Nous lui rendons sa gloire, et l'ingrat nous outrage.
Le superbe est chassé de ses propres États,
Il vient me demander le secours de mon bras,
Et l'on dirait à voir l'orgueil qui l'environne
Que c'est moi qui demande, et que c'est lui qui donne⁵⁴¹.

Le mépris des dieux n'est donc que la conséquence d'un orgueil démesuré et l'outrage envers les dieux est indissociable de l'outrage envers les hommes. Les derniers vers de la *Lucrèce* du même Du Ryer, dont l'action se situe peu avant l'épisode de *Scévole* et dénonce la tyrannie des Tarquins, rassemblent dans une même phrase les outrages religieux et les outrages profanes :

Déjà par mille excès les Tarquins odieux,
Ont sur eux attiré la colère des Dieux ;
Leur seule cruauté gagna le diadème,
Ils l'acquirent par crime et la perdront de même,
Rome n'attend qu'un bras qui lui rende ses droits,

⁵⁴⁰ Du Ryer, *Scévole*, éd. cit., II, 4, p. 40.

⁵⁴¹ *Ibid.*, III, 2, p. 42.

Et chasse les Tyrans du trône de ses Rois.⁵⁴²

C'est, en effet, le fils de Tarquin le Superbe, Tarquin le Jeune, qui viole Lucrèce et déclenche la révolte du peuple et la fuite du roi en Étrurie où il cherchera l'appui de Porsenne. L'excès n'est donc pas une offense uniquement religieuse, cet orgueil démesuré s'accompagne forcément d'irrespect envers les hommes, mais il est bien plus simple, pour le vaincu, d'accuser l'injustice des dieux plutôt que de chercher quelles fautes il a pu commettre – contre eux ou contre les hommes – pour déclencher leur colère.

Même poussée à ce degré, cette impiété, génératrice d'autres excès, n'est pas étonnante dans nos tragédies. Dès les origines, dans la tragédie grecque, *l'hybris*, qui se traduit par le défi envers les dieux, est lié à d'autres formes d'impiété. Prométhée crie sa haine des dieux, parce qu'il estime sa punition injuste. Mais il y a bien, avant la provocation à leur égard, une autre faute de sa part, intentionnelle et impardonnable, qu'il revendique avec force : donner aux hommes la possibilité de devenir les égaux des dieux⁵⁴³. Double faute aussi, et gravissime envers les dieux, dans *Les Sept contre Thèbes* du même Eschyle. Étéocle se moque des femmes de Thèbes qui supplient, éperdues, les dieux de les secourir. Lui croit pouvoir se passer d'eux et forger lui-même son destin : « La discipline, dit-il, est mère du succès qui, seul, ô femme, assure la vie sauve ». Les dieux ne sont que des « auxiliaires » au courage humain : « C'est aux hommes à offrir aux dieux des hécatombes, à questionner le sort en tâtant l'ennemi [...] quitte ces statues et adresse aux dieux la seule prière qui vaille : qu'ils combattent avec nous »⁵⁴⁴. Derrière cet excès d'orgueil se cache la véritable faute. Il la connaît, il sait qu'il faut l'assumer, qu'elle est à l'origine de ce sentiment de révolte qui l'anime contre les dieux : « Ah ! race furieuse, si durement haïe des dieux ! Ah ! race d'Œdipe – ma race – digne de toutes les larmes ! ». Cette faute originelle, qu'il attribue à tort à son père (« Qui a déchaîné cette rage ? les malédictions d'Œdipe ! »)⁵⁴⁵, c'est le chœur qui la révélera. La première faute des Labdacides est celle de Laïos, et non d'Œdipe, Laïos qui n'écoula pas l'oracle d'Apollon. Depuis, la malédiction se poursuit et ne pourra cesser qu'avec l'extinction de la race, autrement dit quand l'équilibre, rompu par les hommes, sera rétabli⁵⁴⁶. La faute à l'origine de la défaite est donc souvent double et extrêmement grave. Une première faute que

⁵⁴² *Lucrèce*, éd. cit., V, 2, p. 89.

⁵⁴³ « *Le Coryphée* : [...] Ne vois-tu pas que tu as fait erreur ? Où fut l'erreur ? [...] *Prométhée* : Il est aisé à qui n'a pas le pied en pleine misère de conseiller, de tancer le malheureux ! Mais tout cela, moi, je le savais ; voulue, voulue a été mon erreur - je ne veux point contester le mot », *Prométhée enchaîné*, éd. cit., v. 259-260 et 263-266, p. 170.

⁵⁴⁴ *Les Sept contre Thèbes*, *ibid.*, v. 230-231 et 264-265, p. 118 et 120.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, v. 653-655, puis 709-710, p. 132, 133-134.

⁵⁴⁶ « Je pense à la faute ancienne, vite châtiée, et qui pourtant dure encore à la troisième génération, la faute de Laïos, rebelle à Apollon, qui, par trois fois, à Pytho, son sanctuaire prophétique, centre du monde, lui avait déclaré qu'il devait mourir sans enfants, s'il voulait le salut de Thèbes », *ibid.*, v. 742-749, p. 136.

l'homme dans son orgueil se refuse à reconnaître entraîne celle de l'impiété qui est une réaction de refus, de dénégation des premières erreurs et de rejet de l'intervention divine. Aveuglé par cet orgueil démesuré, l'homme préfère s'en prendre aux dieux plutôt qu'à lui-même. En ce sens, la tragédie écrite par les auteurs chrétiens du XVII^e siècle a trouvé d'admirables échos dans la tragédie grecque. Il passe un peu de l'orgueil prométhéen dans l'*hybris* qui détruit les héros de ces tragédies. Il passe donc toujours un peu de la condamnation d'une humanité orgueilleuse, qui croit pouvoir se passer de Dieu. L'heure de la modernité n'a pas encore sonné, qui fera de Prométhée, non un repoussoir, mais un horizon. Les dramaturges du XVII^e siècle répètent à l'infini, sur des effets de variation, le « je hais tous les dieux » du Prométhée d'Eschyle pour stigmatiser l'errance de l'homme sans Dieu. Dans l'*Antigone* de Rotrou, Créon, qui vient de perdre son fils Ménécée, ose traiter les dieux de : « Fausses divinités, êtres imaginaires, / Beaux abus des esprits, immortelles chimères⁵⁴⁷ », plutôt que de se demander, comme le lui fera remarquer Étéocle, quelle est sa part de responsabilité⁵⁴⁸. Il suffirait pourtant de bien peu de choses pour que le héros comprenne ses erreurs et les corrige à temps. Bien souvent, une aide lui est offerte, qu'il dédaigne. Ainsi, par exemple, dans *La Mort de Pompée* de Chaulmer, au moment où le sénateur Théophraste rassure Pompée sur le premier songe⁵⁴⁹, le second songe, celui de Cornélie, est interprété par un deuxième sénateur, Gabinie, qui, lui, n'hésite pas à mettre en cause son chef et ami. L'image de ce serpent que décrit Cornélie, « entreten[u] avec plaisir extrême », est une métaphore de César traité autrefois avec une complaisance blâmable par Pompée. C'est une faute que d'avoir fait preuve alors de tant d'inconscience et d'imprudence, d'avoir été si peu vigilant et si peu à l'écoute des conseils qu'on lui donnait⁵⁵⁰. Dans *Le Marc Antoine ou La Cléopâtre* de Mairet, Aristée, le grand prêtre, qui vient d'expliquer à Iras, la confidente de Cléopâtre, que les dieux se sont prononcés contre le camp d'Antoine :

Non, Iras, vous savez que je m'y dois connaître,

⁵⁴⁷ Éd. cit., I, 3, p. 11.

⁵⁴⁸ Après les dieux, Créon accuse Œdipe et Jocaste d'être responsables de ses malheurs (Ménécée vient de se suicider, s'offrant en sacrifice aux dieux, croyant éteindre la malédiction et ramener la paix à Thèbes), mais il ne s'interroge pas sur ses propres fautes, comme le fait d'avoir poussé les deux fils d'Œdipe l'un contre l'autre pour assouvir son ambition. Étéocle le lui fait remarquer : « Votre intérêt, Créon, vous meut plus que ma gloire ; / Vous pressez le combat et craignez la victoire. / Vous savez qu'après nous le sceptre des Thébains, / Par ordre et droit de sang doit passer en vos mains. / Mais les garde le ciel de votre tyrannie ! », éd. cit. II, 4, p. 34.

⁵⁴⁹ Voir ci-dessus, p. 155.

⁵⁵⁰ « Tous ces songes, Seigneur, parlent si clairement, / Que l'on n'en peut porter qu'un même jugement, / Et celui même encor qu'une amitié parfaite, / Vous prédit bien longtemps, avant notre défaite. / Lorsque de vos faveurs le trop puissant support / Rendait de jour en jour un ennemi plus fort. / Dont, comme d'un serpent la mauvaise nature, / Vous rend pour vos bienfaits une mortelle injure. [...] Je vous disais toujours, César vous pourra nuire. / Je sais qu'il vous est doux d'élever ce mignon, / Mais il est dangereux d'en faire un compagnon. / [...] Mais vous n'écoutez pas alors cette leçon. / Ma raison, qui de loin voyait votre infortune, / Parmi tant de douceurs, vous était importune », éd. cit., III, 3, p. 41-42.

En qualité de mage, et de souverain maître :
Mais depuis cinquante ans que je sers aux autels,
Je n'ai point observé de signes si mortels :
Ni par où de nos Dieux l'implacable colère
Se montrât aux humains plus terrible ou plus claire :
Et si notre destin ne se doit point flatter,
Leur dernière tempête est proche d'éclater

... enchaîne aussitôt sur les raisons qui expliquent cette colère : l'*hybris*, l'arrogance de Cléopâtre envers les Dieux, les a exaspérés. Et pourtant, lui aussi, comme Gabinie avec Pompée, a tout fait pour la mettre en garde :

Les Dieux me sont témoins que j'ai fait auprès d'elle,
Tout ce que devait faire un ministre fidèle,
Que ne lui dis-je point pour lui faire quitter
L'habillement d'Isis qu'elle a voulu porter,
Et lui représentant que cette irrévérence
Irritait la déesse avec trop d'apparence ?
Qui voudrait avoir fait les choses que je fis,
Quand elle fit nommer, et sa fille, et son fils
L'un du nom du Soleil, et l'autre de la Lune ?⁵⁵¹

Iras confirme et ajoute à ces reproches d'autres excès du même ordre, les dépenses somptueuses, l'égoïsme, qui sont liés à cet orgueil sans limites :

En effet, Aristée, aussitôt que je pense,
A la prodigieuse et peu sage dépense,
Qui de toute l'Egypte épuisa les trésors ;
Adorer ses vaisseaux et dedans et dehors,
Quand ses profusions depuis continuées,
Et que les maux présents n'ont pas diminuées,
Ces danses, ces ballets, ces festins d'ambre gris,
Ce nouvel art de boire une perle sans prix,
Et mille autres excès difficiles à croire,
Pour m'affliger l'esprit s'offrent à ma mémoire :
Je ne m'étonne pas si le Ciel offensé
Punit visiblement son orgueil insensé⁵⁵².

La dialectique vaincu / vainqueur se dédouble ici, à l'intérieur de la tragédie, à travers d'autres couples que celui de héros antagonistes. Ici le héros ivre d'orgueil et la figure du grand prêtre, ou du ministre, ou de l'ami, est aussi une variante du couple vaincu / vainqueur, le vaincu étant celui qui a hérité de l'outrage de Prométhée et qui refuse d'assumer ses fautes et d'écouter les avertissements des sages. La figure du vaincu paraît donc servir plusieurs couples antagonistes dans la tragédie et permettre ainsi à la dialectique de multiplier ses effets, cristallisant autour du personnage du vaincu, ici figure prométhéenne maudite, toute la tension tragique.

⁵⁵¹ Mairet, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., III, 1, p. 35-36.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 36-37.

L'*hybris*, dans nos pièces de la défaite, et tous les excès profanes qui l'accompagnent, a donc bien, comme dans les pièces antiques, la même origine, un orgueil démesuré, celui de l'humain qui tente d'évoluer sans le divin. Un mythe sert de catalyseur à l'effet tragique, un mythe qui sera celui de la modernité, mais qui, au XVII^e siècle, est officiellement condamné, le mythe prométhéen.

II-3- La « faiblesse humaine »

Mais un portrait marqué par trop de méchanceté risque de ne pas produire l'effet escompté. « Le malheur d'un homme fort méchant n'excite ni pitié ni crainte », disait Corneille après Aristote⁵⁵³. Les « fautes » ne sont pas toujours des « crimes » et les « crimes » ne sont pas toujours aussi répréhensibles. « Il en est dont les honnêtes gens sont capables par une violence de passion, dont le mauvais succès peut faire effet dans l'âme de l'auditeur. Un honnête homme ne va pas voler au coin d'un bois, ni faire un assassinat de sang-froid ; mais s'il est bien amoureux, il peut faire une supercherie à son rival, il peut s'emporter de colère, et tuer dans un premier mouvement »⁵⁵⁴. En effet, parmi tous les excès qui provoquent la chute du héros, l'amour est sans doute le plus pardonnable, mais aussi le plus redoutable, parce que, plus encore que les autres, il conduit à toutes les erreurs de jugement, à toutes les illusions, à tous les aveuglements. Il naît aux sources des passions humaines, aliment de la tragédie classique auquel le genre va aliéner totalement sa tension tragique. Témoin Antoine, malheureux compagnon de Cléopâtre, qui, aussi bien chez Mairet que chez Benserade, devra payer cette faiblesse. Il le reconnaît, tardivement, dans la version de Mairet, en avouant à son ami Lucile, à l'acte IV :

Je vois ma destinée et sens bien que mes jours,
Et mes prospérités ont achevé leur cours,
J'ai trop idolâtré cette indigne maîtresse,
Trop suivi les conseils de cette âme traîtresse,
Et trop prêté l'oreille aux langages flatteurs,
De ceux que ses présents faisaient ses serviteurs⁵⁵⁵.

C'est au même Lucile mais plus tôt dans la pièce qu'Antoine se confie dans la version de Benserade. Dès la scène 1 de l'acte I, il accuse Cléopâtre de l'avoir conduit à la défaite :

Cléopâtre, Lucile, a fait tous mes malheurs,
Ses yeux sont les auteurs des maux dont je soupire,
Ils m'ont fait leur esclave et m'ont coûté l'empire,
Depuis que leur éclat a changé mon bonheur,
Pour avoir trop d'amour, je n'ai plus eu d'honneur, [...]

⁵⁵³ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter...*, éd. cit., p. 147. Voir ci-dessus, p. 135.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., IV, 1, p. 55.

Et depuis qu'avec moi Cléopâtre a vécu,
Je n'ai fait des combats que pour être vaincu⁵⁵⁶.

Ses ennemis confirment cette analyse. Agrippe, le lieutenant d'Octave explique à celui-ci qu'il n'a pas à rougir d'avoir utilisé la trahison des soldats d'Antoine pour gagner la bataille. Antoine a mérité sa défaite et la défection de ses soldats s'explique par cette faiblesse coupable, cette « mollesse » devant Cléopâtre, qui lui a fait perdre ses qualités de grand conquérant :

Ce n'est point ressentir un courage abattu
De trahir le péché pour suivre la vertu :
Devant qu'une mollesse eût fait leur maître infâme,
Quand il aimait la gloire et non pas une femme,
Lorsque Antoine, piqué d'un désir généreux,
Faisait le capitaine, et non pas l'amoureux,
Sa vaillance eût rendu leur fuite illégitime,
Le trahir en ce temps, c'eût été faire un crime :
Mais depuis qu'oubliant ses générosités
Ce grand cœur s'est perdu dedans les voluptés,
Pas un d'eux n'a voulu paraître son complice,
Suivre ses pas honteux, c'était suivre le vice⁵⁵⁷.

L'armée sait trahir un chef qui n'est plus guidé par la vertu mais par des passions peu dignes de la gloire militaire. La passion amoureuse, qui conduit au dérèglement, est répréhensible par cette raison même : le héros amoureux ne sait plus ce qu'il fait, il ne respecte plus les lois ni les droits, il est déraisonnable et met en danger son peuple. C'est pourquoi, dans *La Mort d'Achille* de Benserade, Achille affirme à Priam et Hécube que la défaite de Troie était inévitable : l'amour coupable de Pâris pour Hélène en est l'origine. Venu réclamer le corps d'Hector qu'Achille vient de tuer, Priam comprend que les dieux ne pouvaient les soutenir, puisque leur cause était injuste. Leur colère s'est exprimée légitimement, estime-t-il, par le bras d'Achille :

Tous mes enfants, Achille, ont tombé par vos coups,
Et je n'en ai jamais murmuré contre vous.
Je vous crois de mes maux l'instrument, non la cause,
Aussi parlant de vous, je n'ai dit autre chose.
Quand sur moi la fortune a vomi tout son fiel,
Sinon, la main d'Achille est le glaive du Ciel :
Mes enfants les plus chers ont été ses victimes,
Et dans mon propre sang il a lavé mes crimes :
Par vous il m'a puni, son foudre est votre fer,
Et les Dieux par vos bras ont voulu m'étouffer.
Ils n'ont pas assouvi leur haine insatiable,
Troie est plus malheureuse, ou je suis plus coupable⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ *Cléopâtre* de Benserade, éd. cit., I, 1, p. 2.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, II, 1, p. 12.

⁵⁵⁸ Benserade, *La Mort d'Achille ou la dispute de ses armes*, éd. cit., I, 3, p. 9.

Achille ne le contredira pas. Il a pitié d'eux et estimait la valeur d'Hector, mais les Troyens sont bien coupables : un peuple entier doit payer l'acte inique accompli par Pâris, l'enlèvement d'Hélène. C'est elle, en fait, la vraie coupable et la cause de tous leurs maux :

Quand même il [Hector] paraîtrait comme il parut un jour
Quand il fit à nos gens souhaiter le retour, [...]
A quoi vous servirait la force de ses coups ?
Vous avez la justice et les Dieux contre vous :
Que l'on soit plus qu'un Mars, et puissant, et robuste,
Il n'est rien de si fort qu'une querelle juste,
L'ennemi vigoureux combat moins vaillamment
Que le faible ennemi qui combat justement. [...]
Que ne nous rendez-vous cette infâme beauté
Qui nous fait tant de peine, et vous a tant coûté ?
C'est elle plus que moi qui fait rougir vos fleuves,
Qui dépeuple Ilion, et qui fait tant de veuves,
Qui perdant vos enfants vous fait perdre un trésor,
Et qui porta ma pique à la gorge d'Hector⁵⁵⁹.

Pour la même raison, le Syphax de la *Sophonisbe* de Mairet se sait perdu d'avance. Avant même la bataille, il a découvert que Sophonisbe ne l'aimait pas, ne l'avait même jamais aimé⁵⁶⁰. Il reconnaît d'autant plus sa faute dans cet amour sans retour. Il admet sa faiblesse, sa soumission à cette dangereuse épouse, cette nouvelle Hélène, qui l'humilie, provoque la colère des dieux et le conduit à sa perte :

Ô Ciel, pouvais-tu mieux me témoigner ta haine
Qu'en mettant dans mon lit cette impudique Hélène,
Ou plutôt cette peste et ce fatal tison,
De qui déjà la flamme embrase ma maison ?
Quel roi, sans cette horreur de la foi conjugale,
Aurait une fortune à ma fortune égale ?
Soit maudit à jamais le lieu, l'heure, et le jour
Que son aspect charmeur me donna de l'amour !
Quand j'aurais en un jour trois batailles perdues,
Et cent places de marque aux ennemis rendues,
J'eusse encor moins perdu qu'alors que sa beauté
Me fit perdre le sens avec la liberté.
Depuis que cette tache eut obscurci ma vie,
La mauvaise fortune a ma faute suivie⁵⁶¹.

Cette soumission à la passion amoureuse, poussée dans ses débordements, aliénant le héros et le privant de sa grandeur, est encore plus marquée dans la pièce de Corneille, puisque Sophonisbe impose à Syphax de poursuivre la guerre malgré une situation avantageuse pour lui (il a repoussé les assiégeants) et les offres de paix des Romains. Conscient dès le

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.15-16.

⁵⁶⁰ Voir ci-dessus, p. 108. Syphax découvre une lettre que Sophonisbe destinait à son ancien fiancé, Massinisse, il lui prédit la punition du Ciel pour, dit-il, « le mépris que ton cœur a fait d'eux et de moi », éd. cit., I, 1, v. 114, p. 674.

⁵⁶¹ Éd. cit., I,1 , v. 131-143, p. 675.

début qu'il commet une grave erreur par amour⁵⁶², il sera plus sévère encore, une fois vaincu, devant Lelius, le lieutenant de Scipion, mettant en cause la tyrannie de son épouse et sa faiblesse coupable de vieillard amoureux :

Pourrez-vous pardonner, Seigneur, à ma vieillesse
Si je vous fais l'aveu de toute sa faiblesse ?
Lorsque je vous aimai, j'étais maître de moi,
Et tant que je le fus, je vous gardai ma foi.
Mais dès que Sophonisbe avec son hyménée,
S'empara de mon âme et de ma destinée,
J'ai suivi de ses yeux le pouvoir absolu,
Et n'ai voulu depuis que ce qu'elle a voulu.
Que c'est un imbécile et sévère esclavage
Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
Quand sous un front ridé qu'on a droit de haïr,
Il croit se faire aimer à force d'obéir !
De ce mourant amour les ardeurs ramassées
Jettent un feu plus vif dans nos veines glacées,
Et pensent racheter l'horreur des cheveux gris
Par le présent d'un cœur au dernier point soumis.⁵⁶³

La passion amoureuse est encore moins acceptable chez un vieillard et encore plus condamnable au plus haut niveau de l'État. Parce qu'illégitime et peu fondée, parce qu'outrée et déplacée, la passion amoureuse conduit les dramaturges à sa condamnation. Ils ont conscience que la tension exercée entre la raison d'État et l'amour est une force tragique capable d'alimenter une dramaturgie de la souffrance et de la défaite, ainsi doublée dans la sphère publique et dans la sphère privée.

Cependant, le vaincu ne prend pas toujours conscience de ses erreurs aussi vite que Syphax et ne se livre pas toujours aussi aisément à cette terrible lucidité. Si l'amour est une faute qui s'avoue sans trop de honte parce que c'est une passion irrépressible, d'autres semblent plus difficiles à assumer. Les erreurs politiques, l'ambition excessive, la cruauté, même au nom de l'intérêt d'État, sont loin d'être des qualités chez un chef de guerre qui se dit vertueux, porteur des valeurs héroïques de respect, de courage, de générosité. Aussi s'entête-t-il à nier sa responsabilité dans la défaite. C'est, en particulier, la trajectoire empruntée par Brutus dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal. En affirmant à plusieurs reprises et tout au long de la pièce la légitimité de sa cause, Brute cherche à se persuader lui-même et à persuader ses amis et son peuple que la justice et les dieux sont de son côté. Un premier discours le montre préparant la bataille avec ses chefs d'armée :

⁵⁶² « C'est trop, c'est trop, Madame, il faut vous satisfaire : / Le plus grand des malheurs serait de vous déplaire, / Et tous mes sentiments veulent bien se trahir / A la douceur de vaincre, ou de vous obéir. / La paix eût sur ma tête assuré la couronne : / Il faut la refuser, Sophonisbe l'ordonne, / Il faut servir Carthage, et hasarder l'État », éd. cit., I, 4, v. 371-377, p. 399.

⁵⁶³ *Ibid.*, IV, 2, v. 1185-1200, p. 425.

Je m'assure pourtant que nos dieux tutélaires
Aiment trop l'équité pour nous être contraires,
Et pour ne pas punir l'insolent attentat
Que ces ambitieux ont fait sur notre État.
Et l'on doit s'assurer d'être victorieux,
Quand le droit qu'on soutient est la cause des Dieux.

Il s'exprime ensuite devant ses soldats :

Le Démon qui régit le sort de notre empire
Ne souffrira jamais que nous ayons du pire,
Et de tout son pouvoir nous viendra secourir,
Si nous avons dessein de vaincre ou de mourir.

Il est persuadé d'être vainqueur et s'en glorifie devant deux des siens :

Les Tyrans sont vaincus, et notre chère terre
Va trouver son repos dans la fin de la guerre ;
Un injuste dessein ne se peut maintenir
Les Dieux sont bien cléments mais ils savent punir.

Encore après la mort de Cassius, il s'obstine :

Cassie était un homme, il devait donc mourir,
En tuant un tyran, on a pu sauver Rome,
Mais on ne la perd pas dans la perte d'un homme ; [...]
Et quand le monde entier s'armerait pour Octave,
Si le Ciel est pour nous, il sera notre esclave⁵⁶⁴.

« En tuant un tyran, on a pu sauver Rome ». C'est là qu'est l'erreur d'interprétation, car pour Octave et Antoine, au contraire, non seulement les dieux désapprouveront le meurtre de César, mais ils le considèrent comme une abomination qui doit être punie :

Octave : Les Dieux aimaient César et ne pouvaient souffrir
De voir vivre longtemps ceux qui l'ont fait mourir.

Antoine : S'ils eussent eu dessein de choquer notre envie,
Octave dans son camp aurait perdu la vie,
Et mes soldats et moi par un même destin
Aurions dans le combat rencontré notre fin⁵⁶⁵.

En effet, Brutus devrait savoir qu'il est impossible que les dieux soutiennent un parricide, signe d'une ingratitude et d'une lâcheté indignes d'un héros ; mais ce n'est pas lui dans la pièce qui le rappellera au public. Dès l'acte II, scène 1, Antoine a dénoncé, dans un discours à ses chefs (parallèle à celui que Brutus prononce aux siens dans l'acte I, scène 1), l'iniquité de la cause de Brutus, ce fils ingrat, ce traître, qui n'a jamais essayé d'expliquer à César, son père adoptif, ce qu'il lui reprochait. Aussi la punition que le Ciel lui réserve sera-t-elle à proportion de son crime :

Ha ! Brute déloyal, qu'avec peu de raison
Tu fondas le projet de cette trahison :
Tu devais dire au moins la cause de ta plainte,

⁵⁶⁴ Éd. cit., I, 1, p. 10 ; II, 3, p. 36 ; III, 2, p. 44-45 ; III, 6, p. 57.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, IV, 2, p. 64.

La bonté de César l'aurait bientôt éteinte ;
 Et ton ressentiment eût été satisfait,
 Sans faire voir au jour un si semblable effet,
 Tu pouvais disposer de toute sa puissance,
 Il n'eût jamais pour toi que de la complaisance,
 Même jusqu'à ce point qu'après mille forfaits,
 On te pouvait nommer l'objet de ses bienfaits :
 Et tu meurtris encor ce Prince débonnaire,
 Qui t'appelant son fils, se montrait plus que père. [...]
 Ha lâches ! Si le Ciel a quelque soin de nous,
 Vous saurez ce que peut sa haine et mon courroux. [...]
 Jamais les Dieux n'ont vu vengeance plus entière,
 Ma fureur s'éteindra plus tard que la matière⁵⁶⁶.

Dans le climat tendu d'une France déchirée entre les ambitions des grandes familles, il n'est pas anodin de montrer que la trahison passe par un crime capital, impardonnable. Elle charrie avec elle les passions les plus basses, la vengeance, la lâcheté, l'ambition. Auguste, dans le *Cinna* de Corneille, reconnaît qu'elle ne naît pas fortuitement, qu'elle est la conséquence de son ambition et de sa tyrannie. Cinna et Maxime l'ont trahi et il en est meurtri, mais lui-même, Auguste, qui n'a-t-il pas trahi pour monter au pouvoir ? Et si, d'un point de vue moral, la trahison ne peut avoir aucune justification et conduit inévitablement à la défaite, si Cinna et Maxime sont découverts, si leur complot échoue, Auguste lui-même ne doit-il pas payer pour ses trahisons passées ? Sa défaite à lui sera celle de la confiance qu'il n'a pas méritée :

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre,
 Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné !
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,
 Combien en a versé la défaite d'Antoine, [...]
 Et puis ose accuser le Destin d'injustice
 Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice,
 Et que, par ton exemple à ta perte guidés
 Ils violent des droits que tu n'as pas gardés.
 Leur trahison est juste, et le Ciel l'autorise,
 Quitte ta Dignité comme tu l'as acquise,
 Rends un sang infidèle à l'infidélité,
 Et souffre des ingrats après l'avoir été.⁵⁶⁷

La trahison, c'est aussi celle que subit Mithridate, pour les mêmes raisons qu'Auguste : pour son ambition démesurée. La trahison du fils, Pharnace, se justifie par le comportement tyrannique du père. Son orgueil et sa cruauté sont les causes profondes de sa défaite. C'est, en tout cas, l'explication que Pompée présente à Pharnace, qui n'est pas très à l'aise d'avoir trahi son père :

⁵⁶⁶ *Ibid.*, II, 1, p. 28-29.

⁵⁶⁷ *Cinna*, éd. cit., tome I, IV, 2, v. 1130-1148, p. 948.

S'il a mal réussi dans ses meilleurs projets,
 S'il a tant répandu le sang de ses sujets,
 Si tous les éléments ont trahi sa conduite,
 Et s'il s'est vainement garanti par la fuite,
 Si ses meilleurs soldats sont armés contre lui,
 Si parmi ses enfants il ne trouve un appui,
 La cause de ses maux est l'horreur de ses crimes,
 Et les devoirs des siens ne sont plus légitimes.⁵⁶⁸

L'ambition est donc une autre « faiblesse » de l'homme, que Corneille place sur le même plan que l'amour dans le *Discours de la tragédie*⁵⁶⁹. Il est vrai que cette faiblesse atteint rarement le degré, la démesure, la monstruosité de « sa » Cléopâtre dans *Rodogune*, mais, selon lui, c'est justement par son excès que cet exemple est efficace : « Il est peu de mères qui voulussent assassiner, ou empoisonner leurs enfants, de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune*, mais il en est assez qui prennent goût à en jouir, et ne s'en dessaisissent qu'à regret, [...], et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre »⁵⁷⁰. Amour, ambition, toutes ces faiblesses humaines, sont donc des passions basses qui dégradent le héros et justifient sa défaite. Tous ces héros auraient eux-mêmes tracé le chemin qui les a conduits à l'échec, et les dieux, Ciel ou destin, ont eu alors toute légitimité pour les punir.

Mais, cette vision, finalement rassurante, d'une justice qui contrôle tout et rétablit l'ordre est-elle toujours avérée dans les pièces de notre corpus ? Les héros vaincus sont-ils nécessairement coupables ? Non, selon Corneille, qui est décidément gêné par cette notion de culpabilité : « mais, comme je l'ai déjà dit, il n'arrive pas toujours que ceux que nous plaignons soient malheureux par leur faute. Quand ils sont innocents, la pitié que nous en prenons ne produit aucune crainte »⁵⁷¹. Pourquoi, en effet, vouloir absolument associer la pitié et la crainte ? « [I]l est aisé de nous accommoder avec Aristote. Nous n'avons qu'à dire que par cette façon de s'énoncer il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation »⁵⁷². Il est donc possible, pour Corneille, d'exposer sur la scène « des hommes très vertueux, ou très méchants dans le malheur », à condition que le crime soit puni⁵⁷³. La culpabilité n'est donc pas une obligation, et l'homme vertueux peut tomber dans

⁵⁶⁸ La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, éd. cit., I, 1, v. 31-38, p. 149.

⁵⁶⁹ Il s'agit de la fin de la phrase citée ci-dessus p. 166, note 554 : « [...] et l'ambition le peut engager dans un crime, ou dans une action blâmable », *Discours de la tragédie*, éd. cit., p. 147.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 147.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 150.

l'infortune, si, au bout du compte, la leçon est morale, si le méchant est puni⁵⁷⁴. Or, dans nos tragédies qui misent sur la tension tragique que produit la défaite, il arrive que, surtout dans la première période (1634-1643), certains de nos vaincus paraissent « innocents » et ne pas mériter l'injustice du sort qui les accable. On pense à Cléomène ou à Agis de Guérin de Bouscal ou encore à Jeanne, reine d'Angleterre et au Comte d'Essex dans les deux pièces « anglaises » de La Calprenède. On pense aussi à Pompée, dans les deux *Mort de Pompée* de Chaulmer et de Corneille. Bien sûr, si l'on regarde de plus près le texte, on voit toujours se dessiner une explication à leur défaite. On est bien loin, dans ce cas, du « crime », comme le souligne Corneille, mais les mauvais choix d'un chef de guerre, son irrésolution, ses erreurs stratégiques sont des éléments préjudiciables à ce niveau de responsabilités, et la défaite est l'issue impitoyable de leur faiblesse. S'il n'y a pas pleinement *catharsis* dans ces tragédies qui ne purgent aucune mauvaise passion, il y a du moins une attention portée aux erreurs ou aux faiblesses stratégiques du chef d'État, et les tragédies valent alors pour avertissements, sinon leçons. Ainsi la défaite de Pompée, dans la version de Corneille de *La Mort de Pompée*, n'est due, selon Photin, le conseiller « machiavélique » de Ptolémée, qu'à ses propres maladresses. C'est un homme qui n'a plus les qualités d'un chef et constitue par là même un danger pour Ptolémée :

Sa retraite chez vous en effet est un crime ;
 Elle marque sa haine et non pas votre estime,
 Il ne vient que vous perdre en venant prendre port,
 Et vous pouvez douter s'il est digne de mort !
 Il devait mieux remplir nos vœux et notre attente,
 Faire voir sur ses nefs la victoire flottante.
 Il n'eût ici trouvé que joie et que festins,
 Mais puisqu'il est vaincu, qu'il s'en prenne aux Destins.⁵⁷⁵

Chaulmer avait mis nettement en valeur, lui, l'erreur stratégique de Pompée sur le champ de bataille de Pharsale, celle d'avoir écouté ses soldats et mal appréhendé le moment de l'attaque (éd. cit., II, 1, p. 21) :

Et nos soldats encor en ces périls extrêmes,
 Par leur témérité se défirent eux-mêmes.
 En ce coup important, ils me firent la loi,
 On vit à cette fois que mon expérience,
 Eux qui ne la devaient recevoir que de moi.
 En leur obéissant suivit leur ignorance
 Car contre le dessein que je m'étais formé
 D'ennuyer l'ennemi contre nous animé,

⁵⁷⁴ « L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre : Polyeucte y a réussi contre cette maxime, et Héraclius et Nicomède y ont plu, bien qu'ils n'impriment que de la pitié, et ne nous donnent rien à craindre, ni aucune passion à purger, puisque nous les y voyons opprimés, et près de périr, sans aucune faute de leur part, dont nous puissions nous corriger sur leur exemple », *ibid.*, p. 147.

⁵⁷⁵ Corneille, *La Mort de Pompée*, éd. cit., I, 1, v. 89-96, p. 1081.

Et différer toujours une telle journée,
Où Mars tenait l'Empire avec la destinée, [...]
Voyant que ce torrent ne pouvait s'arrêter,
Il fallut avec lui me voir précipiter.

Dans les autres pièces, citées plus haut, on remarque aussi chez ces vaincus « innocents » et remplis de vertus, des erreurs, qui bien que partant d'un bon sentiment ou indépendantes de leur volonté les conduisent à la défaite⁵⁷⁶. Le théâtre de la défaite n'est donc pas nécessairement celui qui agite les passions basses et présente des héros coupables. Il peut simplement s'ordonner autour d'avertissements avisés donnés au public à partir d'exemples de héros non dégradés, mais affaiblis. Quand ce n'est pas la passion coupable (vengeance, lâcheté, trahison, irrévérence, concupiscence) qui conduit un être hors du commun vers la défaite (qui est alors celle des valeurs mêmes de l'héroïsme), ce sont des faiblesses qui nourrissent le tragique. Contrairement à l'épopée, la tragédie n'a pas laissé s'épanouir ou triompher les valeurs chevaleresques et héroïques.

Notons, et l'on voit bien là l'évolution de la notion de tragique dans les pièces de notre corpus, que les pièces de la dernière période (1653-1663) se terminent pratiquement toutes par la défaite du traître ou du « méchant », comme si la tendance remarquée par Corneille dans l'un des trois Discours de 1663, le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, était désormais définitivement adoptée par les dramaturges :

Les Anciens se sont fort contentés de cette peinture [la naïve peinture des vices et des vertus], sans se mettre en peine de faire récompenser les bonnes actions et punir les mauvaises.[...] Notre théâtre souffre difficilement de pareils sujets [...].C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls.⁵⁷⁷

C'est un constat, en effet : dans les pièces à complot des années 1653-1663, les punis sont la plupart du temps⁵⁷⁸ les « méchants », menteurs, traîtres, usurpateurs (et généralement,

⁵⁷⁶ Dans *Cléomène* (pièce publiée en 1640), le héros a le tort, comme Pompée, de se réfugier chez un allié peu fiable, Ptolémée IV. Agis (*La Mort d'Agis* du même Guérin, publiée en 1642) a fait preuve d'« imprudence », en refusant d'éliminer son beau-père, c'est d'ailleurs le conseiller de ce dernier, Cléonyme, qui le fait remarquer (IV, 5, p. 80). Jeanne (dans *Jeanne, reine d'Angleterre*, 1638) a fait trop confiance à son beau-père qui l'a utilisée pour servir sa propre ambition (« Par le mauvais conseil de ceux qui m'ont séduite », I, 5, p. 16). Essex (*Le Comte d'Essex*, du même La Calprenède, 1639) est arrogant et trop sûr de lui (les rois n'aiment pas, lui dit Soubtantone, x « ceux dont la fortune a fait trop d'éclat », v. 291).

⁵⁷⁷ Éd. cit., tome III, p. 121-122.

⁵⁷⁸ On rappellera que, bien que très majoritaires, toutes les pièces de la dernière période ne sont pas des pièces à complot, par exemple *Timocrate* de Thomas Corneille et *La Mort de Cyrus* de Quinault, ainsi que les pièces de Corneille. De plus, chez Corneille, la complexité de la psychologie et une ambiguïté accentuée de l'héroïsme tragique dans ces dernières pièces rend difficile la distinction entre « les bons » et « les méchants ». Pertharite est vaincu, mais son vainqueur, Grimoald fait assaut avec lui de magnanimité. Eryxe, l'ennemie de Sophonisbe, qui devrait triompher à la fin de la pièce, n'est pas « meilleure » que Sophonisbe, mais plutôt son double ou sa sœur et ne se réjouit aucunement de sa défaite. Sertorius et son adversaire Pompée, envoyé par Sylla, s'estiment et se respectent, aucun ne se croit supérieur à l'autre et ne mérite, plus que l'autre, de vaincre ; simplement, Sertorius, malgré ses qualités, sera trahi par son lieutenant Perpenna. En

d'ailleurs, meneurs du complot⁵⁷⁹), qu'ils se nomment Mégabise dans *Darius*, Stilicon ou Maximian dans les pièces du même nom de Thomas Corneille, Clodésile, Arsamon et Amalfrède dans *Amalasonte*, Mézence dans *Agrippa ou le faux Tibérinus* de Quinault⁵⁸⁰.

Une justice immanente semble donc mener à la défaite le coupable, qu'il le soit par vice ou simple faiblesse, et régir l'ordre du monde. Cette justice, ou plutôt cette sagesse, n'implique pas pour autant l'irresponsabilité du vaincu. A tout moment, on l'a vu, il a les moyens de se révolter, de prendre conscience des dangers, et donc de dévier la ligne du destin. Son aveuglement dû à la peur de savoir, son *hybris* dû à l'orgueil, peu excusable, mais aussi à des passions bien humaines et bien pardonnables, comme l'amour ou l'ambition, l'en empêchent. Mais il aurait pu, s'il avait tenu compte des présages, s'il avait écouté ses amis, s'il s'était moins complu dans ses passions, se soustraire à ce destin funeste. Et cette seule possibilité, bien présente dans toutes nos pièces, révèle l'ambiguïté de la tragédie. Entre fatalité et liberté, le héros vaincu est digne de pitié et terriblement humain. La tragédie a sans doute vécu d'avoir proposé une nouvelle image de l'homme, grand et lâche, noble et coupable, terriblement ambiguë, bien éloignée de l'héroïsme radical du héros épique ou de celui du saint, sa flexion chrétienne. Même écrasé par une défaite dont il s'est ouvert les chemins par sa culpabilité ou sa faiblesse, le vaincu garde une forme de courage, et partant, de grandeur, qui fait de lui l'« homme remarquable » qu'Aristote estime seul digne de la « majesté » de la tragédie.

somme, la configuration des bons récompensés et des méchants punis n'est pas vraiment pratiquée par Corneille dans ces années-là, comme s'il voulait se distinguer de la mode « moralisatrice » qu'il a pourtant approuvée, et revenir à un tragique plus authentique.

⁵⁷⁹ Sauf dans quelques rares exemples, comme *La Mort de l'empereur Commode*, *Camma, reine de Galatie* de Thomas Corneille, *Oropaste* de Boyer (plus ambigu), où les meneurs du complot sont les libérateurs et le roi ou l'empereur (considéré comme un tyran), le vaincu.

⁵⁸⁰ Très compliquée, cette dernière pièce, en concurrence avec *Oropaste* de Boyer, montre néanmoins le triomphe de la morale. Agrippa a usurpé le trône d'un tyran (Tibérinus), sans avoir de sang sur les mains (la mort de Tibérinus est accidentelle) et profitant de sa ressemblance extraordinaire avec lui. Le neveu de Tibérinus, Mézence, mène avec Lavinie (amante d'Agrippa, qui croit venger son amant tué par Tibérinus, alors que c'est l'inverse qui s'est passé) et Albine (sœur d'Agrippa, mais ignorant l'usurpation d'identité) un complot qui heureusement échoue. Agrippa se fait reconnaître et assiste à la mort de Mézence, dont on prend bien soin de nous préciser qu'il était un tyran et un mécréant (« Vous-même qui suivez ses barbares maximes », éd. cit., I, 2, p. 6 ou « Il se moque des lois, se rit des immortels », I, 5, p. 13).

III- FATALITÉ VERSUS LIBERTÉ : LES POUVOIRS DU VAINCU

Révolté devant l'injustice du sort, parfois au point de maudire les dieux, et conscient de sa culpabilité, qui n'est pas toujours fondée sur des crimes abominables, mais plutôt sur des erreurs lourdes de conséquences qu'en tant que chef de guerre il n'avait pas le droit de faire, le vaincu n'est-il réduit qu'au rôle de victime ou de coupable ? C'est oublier qu'Aristote nous dit que « la tragédie est l'imitation d'hommes meilleurs que nous », que les poètes doivent « imiter les bons portraitistes » et embellir leurs sujets :

[C]eux-ci, en effet, pour rendre la forme particulière de l'original, peignent, tout en composant des portraits ressemblants, en plus beau. Ainsi aussi le poète, quand il imite des hommes violents ou lâches ou qui ont n'importe quel autre défaut de ce genre dans leur caractère, doit tels quels en faire des hommes remarquables.⁵⁸¹

L'homme tragique, en effet, est double. De l'humain, il tient sa faiblesse, sa dépendance envers les dieux, la fragilité de ses acquis. Mais il n'est pas non plus un homme ordinaire, il est capable de révolte envers les dieux, capable aussi de vouloir en dépit des avertissements, s'entêter à forger son destin, capable enfin d'assumer ses erreurs et surtout d'affronter la mort. L'homme tragique n'est pas simplement une victime, il agit, réagit et veut laisser de son passage sur la terre une trace honorable. De même, la tragédie n'est pas simplement la représentation de la colère divine et de la punition des hommes, elle offre au public un modèle de lutte et de grandeur, par lequel l'humain a su tirer son épingle du jeu de dupes avec le divin. Cette dualité tragique, Albert Camus la définit dans une « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » en 1955⁵⁸² : « Les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, armées en raison. Dans le mélodrame ou dans le drame, l'une seulement est légitime. Autrement dit la tragédie est ambiguë, le drame est simpliste ». La tension tragique provient de cette ambiguïté, se renforçant encore de la dialectique vaincu / vainqueur qui laisse le spectateur en réalité indécis dans ses conclusions morales. Euripide déjà avait balancé à acclamer le vainqueur et à accabler le vaincu, créant cette tension d'où naît un conflit entre la morale héroïque et la morale accessible, source d'inconfort et de doute, que la modernité a appelé « tragique ». Frappé par le destin, le vaincu se redresse ; affaibli par ses échecs, il en sort grandi ; coupable, il peut devenir accusateur. Face à la fatalité et au pouvoir des dieux, il découvre

⁵⁸¹ *Poétique*, éd. cit., ch. 15, 1454b, 8-14, p. 51.

⁵⁸² *Théâtre, Récits, Nouvelles*, « La Pléiade », 1962, p. 1701 à 1711.

son propre pouvoir, le pouvoir prométhéen, le pouvoir de l'homme qui parvient à se hisser au rang des dieux, le pouvoir que lui donnent le choix de sa mort, la solidarité de son clan et la force de son verbe, son propre « fatum ».

III-1- La mort ou le chemin de la liberté

La fatalité, nous l'avons vu, ne signifie pas l'irresponsabilité des hommes. Au point qu'une partie de la critique moderne en arrive à considérer la notion de tragique comme « insignifiante »⁵⁸³, aussi bien chez les Anciens que chez les classiques⁵⁸⁴, elle ne serait qu'une « invention moderne »⁵⁸⁵, apparue au XIX^e siècle. L'intervention des dieux est pourtant bien réelle, nous l'avons vu, dans le corpus de nos tragédies, mais elle n'est pas, pour autant, une négation de la volonté humaine. Jacqueline de Romilly note fort justement que « l'idée même de justice divine implique que les hommes soient responsables de leurs actes »⁵⁸⁶, attitude qui convient parfaitement aux préceptes catholiques et que démentirent plus tard ceux empruntés à Jansénius. Le chœur, dans *Les Sept contre Thèbes*, pousse Étéocle à se prendre en charge et à faire dévier son destin :

Eh bien ! Résiste à qui veut t'entraîner. Tu ne seras pas appelé un lâche pour avoir réussi à vivre. [...] Aussi bien, avec le temps, le Destin peut-il changer de dessein et venir sur toi d'un souffle plus clément. Aujourd'hui, il fait rage.⁵⁸⁷

Et Corneille, faisant parler Thésée dans *Œdipe*, ne dira pas autre chose :

Le Ciel juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire⁵⁸⁸.

Que peut donc faire le vaincu, une fois que le Ciel l'a puni ? Quelle marge de manœuvre lui reste-t-il ? « Qu'il mourût » est, selon le vieil Horace, la seule attitude qui permette au vaincu de ne pas perdre sa dignité : c'est ce qu'il attend de son fils lorsque Julie lui

⁵⁸³ Tony Gheeraert (« Voix de Dieu, voix des dieux, oracles, visions et prophéties chez Racine », art. cit.), cite Florence Dupont (*L'Insignifiante tragique*, Paris, Gallimard, « Le promeneur », 2001) : « Est-il utile de rappeler que la notion de tragique est une catégorie parfaitement étrangère à la pensée grecque ancienne – absente même chez Aristote – ainsi d'ailleurs qu'au théâtre classique français ? »

⁵⁸⁴ Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique*, éd. cit., p. 22 : « Si le terme de représentation (*mimesis*) est ambigu aujourd'hui encore, nul doute en revanche sur l'absence de référence à une instance supérieure dont la tragédie aurait pour fonction justement de représenter la malignité sur le théâtre. Le "tragique" est une catégorie parfaitement étrangère aux représentations de l'âge classique ».

⁵⁸⁵ « Du coup Florence Dupont est conduite à mettre dans le même sac tragique et tragédie : le tragique est une invention moderne – ce qui est vrai – et la tragédie en tant que texte aussi », critique de Georges Forestier du livre de Florence Dupont, parue dans *Acta fabula, revue en ligne des parutions en théorie littéraire*, site internet *Fabula. Théories de la fiction littéraire*, septembre 2001.

⁵⁸⁶ *La Tragédie grecque*, éd. cit., p. 67.

⁵⁸⁷ Éd. cit., p. 134.

⁵⁸⁸ Dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, III, 5, v. 1168-1170, p. 63.

rapporte sa situation désespérée⁵⁸⁹. Il n'y a, selon lui, aucune alternative. La mort apparaît donc, pour le vaincu, non seulement comme « le chemin de la liberté », mais aussi comme « le sentier de la gloire ».

III-1-1-Le char du triomphe

La mort, c'est le droit du vaincu, son seul droit peut-être, mais inaliénable. Il le revendique, parfois l'exige. Sophocle montre Œdipe, après sa mutilation, proclamant sa responsabilité, revendiquant ce geste volontaire, seule liberté qu'il lui reste⁵⁹⁰. Pour nos rois déchus, la mort est le seul moyen d'échapper à l'humiliation de la captivité et dans les pièces romaines, à l'humiliation du « triomphe », cette cérémonie honteuse pour eux, que les généraux vainqueurs s'offrent de retour à Rome. Dans la *Sophonisbe* de Mairet, c'est la faveur que la reine de Numidie croit pouvoir obtenir de Massinisse, son vainqueur, allié des Romains, mais aussi son premier amour et bientôt son époux après la défaite et la mort de Syphax. Elle le supplie de ne pas la livrer aux Romains, de ne pas lui faire subir d'humiliation :

Ne souffrez pas qu'un jour votre femme enchaînée
Soit dans un Capitole en triomphe menée.⁵⁹¹

Dès l'annonce de la défaite, son obsession est d'« éviter la honte du servage » (v. 568). Tout au long de la pièce, cette inquiétude imprègne son rythme à la tragédie. Quand Massinisse, dans l'acte III, entre en vainqueur dans le palais, ses premiers mots sont pour la rassurer, elle sera traitée « en reine et non pas en captive » (v. 767). Cependant, elle insiste, le conjurant de lui permettre de mourir si jamais elle est privée de liberté :

Donnez-moi l'un des deux : ou que jamais le Tibre
Ne me reçoive esclave, ou que je meure libre.⁵⁹²

A l'acte IV, le mariage a eu lieu, mais elle lui demande de s'engager, encore une fois, par une promesse solennelle, à la préserver de la captivité :

Je vous donne ma foi que, quoi qu'il en arrive,
Rome ne verra point Sophonisbe captive.⁵⁹³

Or, pour Rome, ce triomphe est une nécessité. Sophonisbe n'est rien d'autre qu'un simple « objet » qui doit servir ses intérêts. Lélie, lieutenant de Scipion, le signifie à Massinisse :

J'ai charge de vous dire et de vous ordonner

⁵⁸⁹ Éd. cit., III, 6, v. 1021, p. 878.

⁵⁹⁰ Sophocle, *Œdipe roi*, éd. cit., p. 121 : « Apollon, mes amis ! oui, c'est Apollon qui m'inflige à cette heure ces atroces disgrâces qui sont mon lot, mon lot désormais. Mais aucune autre main n'a frappé que la mienne, la mienne, malheureux ! Que pouvais-je encore voir dont la vue pour moi eût quelque douceur ? »

⁵⁹¹ Éd. cit., IV, 1, v. 1123-1124, p. 706.

⁵⁹² *Ibid.*, III, 4, v. 839-840, p. 697.

⁵⁹³ *Ibid.*, IV, 1, v. 1135-1137, p. 706.

De rendre Sophonisbe ou de l'abandonner
Comme chose au public utile et nécessaire.⁵⁹⁴

Elle rappellera alors à Massinisse son engagement : « Donnez-moi le présent que vous m'avez promis » (v. 1554), c'est-à-dire la mort, qu'il lui fera parvenir sous forme de poison. Tout au long de la pièce, l'humiliation est un horizon inquiétant et la mort la solution qui épargne la dignité. Grâce à ce choix, sûr, indéfectible, contrairement aux promesses des hommes, le vaincu se préserve des conséquences de la défaite : la soumission et l'humiliation. Grâce à la mort, il ne dépend plus du vainqueur, qui perd tout pouvoir, toute supériorité sur lui. Non seulement, il décide de son destin, sur lequel il a encore prise, mais la mort choisie semble une suprême victoire, capable de conférer une gloire éternelle, quand celle du vainqueur n'est que provisoire. Par la mort, le vaincu échappe à l'instabilité de l'humaine condition. Désormais, il inscrit sa gloire dans l'éternité et inverse les rôles de vaincu et de vainqueur. Là encore, les convictions chrétiennes ont façonné la dramaturgie des tragédies du XVII^e siècle et inspiré au genre son esthétique et sa philosophie. Sophonisbe, sûre de son choix, peut consoler son entourage :

Que vos pleurs ni vos cris ne déshonorent pas
La gloire qui doit suivre un si noble trépas.
N'est-ce point à mes jours une gloire assez grande
Que tout obscurs qu'ils sont, Rome les appréhende ?
Nos vainqueurs sont vaincus, si nous leur témoignons
Qu'ils nous craignent bien plus que nous ne les craignons.⁵⁹⁵

Plus libre encore est la Sophonisbe de Corneille qui méprise le poison offert par Massinisse, devenu à ses yeux ce lâche « esclave des Romains » (v. 1666) et assume sa mort jusque dans le choix de « son » poison. Elle échappe ainsi non seulement à l'humiliation du triomphe auquel la destinaient les Romains, mais de plus à la soumission que les hommes imposent aux femmes. La Sophonisbe de Corneille n'est comprise que par sa rivale Eryxe, dont le destin est parallèle au sien. La mort se transforme pour elle en une totale victoire. Libérée de toute dépendance conjugale et de tout risque de soumission politique, elle peut s'accorder l'ultime plaisir de défier et d'humilier le vainqueur :

Dites à Scipion qu'il peut dès ce moment
Chercher à son triomphe un plus rare ornement.
Pour voir de deux grands rois la lâcheté punie,
J'ai dû livrer leur femme à cette ignominie,
C'est ce que méritait leur amour conjugal :
Mais j'en ai dû sauver la fille d'Asdrubal.
Leur bassesse aujourd'hui de tous deux me dégage,
Et n'étant plus qu'à moi, je meurs toute à Carthage,
Digne sang d'un tel père, et digne de régner,

⁵⁹⁴ *Ibid.*, V, 2, v. 1433-1435, p. 716.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, V, 5, v. 1667-1672, p. 724.

Si la rigueur du Sort eût voulu m'épargner.⁵⁹⁶

Eryxe, en prononçant son éloge funèbre devant le lieutenant de Scipion, Lélius, met en relief la similitude de leurs destins de femmes et de reines et souligne que la mort est le seul moyen pour une reine vaincue de gagner la liberté et la gloire :

Le dirais-je, Seigneur, je la plains et l'admire,
Une telle fierté méritait un Empire,
Et j'aurais à sa place eu même aversion
De me voir attachée au char de Scipion.
La Fortune jalouse, et l'Amour infidèle
Ne lui laissent ici que son grand cœur pour elle,
Il a pris le dessus de toutes leurs rigueurs,
Et son dernier soupir fait honte à ses vainqueurs.⁵⁹⁷

La tragédie vit de ce retournement que prend la dialectique vaincu / vainqueur, qui autorise celui qu'accable la défaite militaire à récupérer ses droits à une certaine forme d'héroïsme moral. Le « grand cœur », en effet, de Sophonisbe est d'un tel orgueil que l'humiliation du triomphe, plus encore que dans la pièce de Mairet, est totalement inenvisageable. La situation est, bien sûr, au départ, la même. Elle compte, elle aussi, sur la protection de Massinisse pour échapper au triomphe, mais elle agit, afin de l'obtenir, d'une manière plus habile et dominatrice que chez Mairet. Eryxe, sa rivale, raconte ses « manœuvres » à sa dame d'honneur Barcée :

Tu l'as vue étonnée et tout ensemble altière
Lui demander l'honneur d'être sa prisonnière,
Le prier fièrement qu'elle pût en ses mains
Eviter le triomphe et les fers des Romains.
Son orgueil que ses pleurs semblaient vouloir dédire
Trouvait l'art en pleurant d'augmenter son empire,
Et sûre du succès, dont cet art répondait,
Elle priait bien moins qu'elle ne commandait.
Aussi sans balancer il a donné parole
Qu'elle ne serait point traînée au Capitole.⁵⁹⁸

Plus loin, Sophonisbe, se retrouvant face à Massinisse et à son lieutenant, insiste sur sa naissance et son rang, incompatibles avec l'humiliation qu'on lui réserve :

Je suis Carthaginoise, et d'un sang que vous-même
N'avez que trop jugé digne du diadème.
Jugez par là l'excès de ma confusion
A me voir attachée au char de Scipion.⁵⁹⁹

Comme chez Mairet, la réponse de Massinisse révèle combien il comprend qu'une telle situation est intolérable pour un souverain. Là aussi, il lui propose le mariage comme seul moyen de la préserver de ce risque et de lui éviter la mort :

⁵⁹⁶ Éd. cit., V, 7, v. 1785-1794, p. 445-446.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, v.1803- 1810, p. 446.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, II, 1, v. 435-442, p. 401.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, II, 4, v. 599-602, p. 406.

Je dis plus, je ne puis pour vous aucune chose,
 A moins qu'à m'y servir ce revers vous dispose.
 J'ai promis, mais sans vous j'aurai promis en vain,
 J'ai juré, mais l'effet dépend de votre main,
 Autre qu'elle en ces lieux ne peut briser vos chaînes ;
 En un mot le triomphe est un supplice aux reines.
 La femme du vaincu ne le peut éviter,
 Mais celle du vainqueur n'a rien à redouter.⁶⁰⁰

Mais l'attitude alors de Sophonisbe diffère de celle de l'héroïne de Mairet : elle s'étonne d'une telle proposition, alors que son époux n'est pas mort⁶⁰¹. Et c'est elle, la vaincue, qui pose ses conditions au vainqueur pour ce mariage qui lui permet pourtant d'échapper à la captivité. Des conditions simples : elle exige une liberté totale, la liberté apparaissant bien comme la valeur essentielle aux yeux d'un souverain, la seule valeur que le héros vaincu, malgré sa situation, ne perdra à aucun prix :

J'accepte votre hymen, mais pour vivre sans maître,
 Et ne quitterai point l'époux que j'avais pris
 Si Rome se pouvait éviter à ce prix.⁶⁰²

On peut donc remarquer – nous y reviendrons bientôt – que dans la pièce de Corneille, la grandeur tragique est portée uniquement par les femmes. C'est avec le plus grand mépris que Sophonisbe traitera son époux, Syphax, qui est prêt à subir le châtiment du vaincu et à suivre le char du vainqueur :

Ma gloire est d'éviter les fers que vous portez,
 D'éviter le triomphe où vous vous soumettez,
 Ma naissance ne voit que cette honte à craindre⁶⁰³.

C'est avec le même mépris qu'Eryxe traitera Massinisse, lorsque les Romains le lui proposeront (ou plutôt le lui imposeront) comme mari⁶⁰⁴. Ainsi, dans les deux versions, Sophonisbe choisit la mort sans hésitation, quand elle s'aperçoit que le mariage ne la garantit pas de la menace du triomphe. La Sophonisbe de Mairet concilie dans la mort gloire et amour et continue, au moment de sa mort, à manifester sa tendresse pour Massinisse :

Mais il m'est aussi doux de mourir que de vivre,
 Puisque mon Massinisse a juré de me suivre.⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ *Ibid.*, v. 619-626, p. 407.

⁶⁰¹ Rappelons que Corneille suit scrupuleusement Tite-Live et ne fait mourir ni Syphax ni Massinisse, par opposition à Mairet qui tenait, lui, plus aux bienséances qu'à la vérité historique. Il le fait remarquer, non sans ironie, dans le « Au Lecteur » de *Sophonisbe* (éd. cit., p. 383) : « [M]ais il y aurait quelque lieu de s'en prendre à ceux qui, sachant mieux la *Sophonisbe* de M. Mairet que celle de Tite-Live, se sont hâtés de condamner en la mienne tout ce qui n'était pas de leur connaissance, et n'ont pu faire cette réflexion que la mort de Syphax était une fiction de M. Mairet ».

⁶⁰² *Ibid.*, II, 4, v. 696-698, p. 409.

⁶⁰³ *Ibid.*, III, 6, v. 1015-1017, p. 419.

⁶⁰⁴ Elle fait remarquer à Lélius, lieutenant de Scipion, qu'elle acceptera difficilement un époux qui reçoit ses ordres de Rome. Voir *infra*, p. 241, note 794.

⁶⁰⁵ Éd. cit., V, 5, v. 1653-1654, p. 723.

En revanche, celle de Corneille rejette, grâce à la mort, et avec dédain, les hommes et l'amour, pour briguer la gloire militaire. Sa défaite est militaire, sa victoire est morale. Là se joue aussi la dialectique vaincu / vainqueur.

III-1-2- « Ma mort est aujourd'hui ma plus belle victoire »⁶⁰⁶

Les pièces à sujet romain, qui dominent les années 1635-1651, vivent de cette obsession de l'humiliation publique par le triomphe et la captivité. Et dans toutes ces pièces, le vaincu, héros ou héroïne, lui préfère la mort, se plaçant ainsi, paradoxalement, dans une position de supériorité par rapport au vainqueur, qui n'aura pas la même reconnaissance du peuple, s'il est privé de la cérémonie du triomphe et qui, d'autre part, voit son ennemi vaincu lui ravir, par sa mort héroïque, la gloire et l'admiration qui devraient théoriquement lui revenir. D'autant plus que les femmes se révèlent particulièrement courageuses et dignes et donnent aux vainqueurs masculins (et parfois à leurs propres compagnons) des leçons d'héroïsme. Si Antoine dans *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, demande dès l'annonce de la défaite à son fidèle Lucile de lui donner la mort (IV, 1), c'est d'abord la grandeur tragique de Cléopâtre qui est mise en relief dans la pièce. Elle se montre bien davantage généreuse et forte que son époux qui se plaint de son sort et l'accuse d'être à l'origine de ses malheurs⁶⁰⁷. Comme Sophonisbe du même Mairet, dont nous venons de développer l'exemple, elle souhaite la mort, autant par refus de l'humiliation que par amour, et les stances de l'acte V, où elle s'adresse à son amant mort, sont emplies de noblesse :

Attendant que la mort dont je sens les approches,
Me purge des reproches
Dont tu chargeais tantôt mon honneur et ma foi,
Paye-toi, cher époux, si ma douleur te touche,
Des soupirs que mon cœur exhale par ma bouche,
Et permets à ma voix d'arriver jusqu'à toi. [...]

On prendra pour raison de ma lumière éteinte
La généreuse crainte
De suivre à Rome un char que j'y devais mener,
Si devant Actium, le Démon de la gloire
T'eût pu faire résoudre à prendre une victoire,
Que celui de l'amour te fit abandonner.

⁶⁰⁶ C'est curieusement Alcionée, héros de la pièce de Du Ryer, qui résume le mieux par ce vers (v. 1567) l'attitude orgueilleuse du vaincu. « Curieusement », car Alcionée est un vainqueur, mais le vainqueur le plus ambigu de notre corpus, puisque, dès le début de la pièce, il se sent coupable de sa victoire et attend des vaincus une reconnaissance qu'il n'obtiendra jamais et qui entraînera sa mort, une mort voulue, choisie, comme celle des vaincus dont nous allons parler. Alcionée est donc un vainqueur / vaincu qui met en évidence très tôt (1637), par sa psychologie complexe, l'ambiguïté de la défaite – et de la victoire.

⁶⁰⁷ Voir *supra*, p. 166.

Mais j'atteste les dieux du ciel et de la terre,
Eux qui m'ont fait la guerre,
Ceux que je vais quitter, et ceux que je vais voir,
Je t'atteste toi-même, Esprit plein de lumière,
Que la fin de ma mort, et sa cause première,
Regardent purement l'amour et le devoir.⁶⁰⁸

Pourtant Octave était persuadé qu'une femme n'aurait pas assez de courage pour préférer la mort à l'humiliation. Il explique à Mécène, qui ne se laisse pas convaincre, que l'héroïsme n'est pas une vertu féminine :

La mort la moins difforme est un monstre d'horreur,
Qui dans les plus grands cœurs imprime la terreur,
Et se ravir par elle aux triomphes de Rome,
Plutôt que d'une femme est l'ouvrage d'un homme.⁶⁰⁹

Dans la version de Benserade, Cléopâtre se montre tout aussi courageuse. Au moment de mourir, elle met peut-être encore davantage en relief la gloire que la mort lui permet d'atteindre (avec l'emploi de cette rime « victoire » / « gloire » si paradoxale et si lourde de sens dans la bouche du vaincu) et parle en reine, soucieuse de sa réputation, et de l'image qu'elle laissera. Elle s'adresse d'abord à ses suivantes :

Enfin nous fuyons Rome après cette victoire,
Et nous n'y voulons pas voir périr notre gloire,
Nos générosités l'empêchent de périr,
Et nous la conservons afin d'en acquérir.
D'un trône ruiné, je me bâtis un temple,
J'y gagne dans ma perte, imitez mon exemple.

Puis elle remercie le serpent qui lui offre la mort et lui permet d'échapper à la tyrannie romaine, de conserver sa liberté et d'accéder à la gloire :

Cet aigle qui si haut s'élève dans la nue
Et sur tout l'Univers tient son aile étendue
Va succomber sous toi, tu restes le plus fort,
Tu lui ravis sa gloire en me donnant la mort,
Tu m'empêches de voir le rivage du Tibre,
Sans toi, j'ai vécu reine, et par toi, je meurs libre.⁶¹⁰

La grandeur morale (et virile) de l'héroïne contrebalance largement sa défaite militaire, le théâtre du milieu du XVII^e siècle ayant fait la part, semble-t-il, entre les valeurs politiques du chef d'État et ses valeurs personnelles, le triomphe dans la sphère privée pouvant s'accommoder d'une défaite dans la sphère publique.

⁶⁰⁸ Éd. cit., V, 6, p. 87.

⁶⁰⁹ Mécène lui a cité l'exemple de Sophonisbe : « Sophonisbe pourtant ne le fit pas trop mal », V, 7, p. 90.

⁶¹⁰ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., V, 5, p. 47 et 49.

La vertu du héros masculin, Antoine, n'est pas non plus dédaignée. Lui aussi dit préférer mourir plutôt que de servir au triomphe d'Octave, lui aussi associe les mots « victoire » et « gloire » à la mort qu'il choisit dès l'acte II :

Lucile, il faut mourir, mais généreusement,
Sur moi-même je veux gagner une victoire,
L'Egypte a vu ma honte, elle verra ma gloire,
Perdre si lâchement ses titres absolus,
Et céder sa grandeur, c'est vivre, et n'être plus,
De tous ces puissants biens qui donnent de l'envie,
Je n'en veux aujourd'hui rien perdre que la vie.⁶¹¹

Particulièrement sensible à l'humiliation du triomphe, lui, général romain, qui a tant de fois dirigé cette cérémonie et traîné derrière lui les vaincus captifs, s'adresse à Rome et lui promet qu'elle n'assistera jamais à une telle déchéance, il saura s'en préserver par la mort. Cette fois, ce sont les mots « gloire » et « mort » qui sont associés, opérant une tension à l'intérieur de la dialectique, la victoire qui accorde la gloire n'étant pas la conquête militaire, mais la conquête de ses propres angoisses. Le seul triomphe est celui qui permet d'affronter l'idée de sa propre mort, attitude qui retient de la posture du stoïcien comme du chrétien, et a quelque chose à voir avec le salut, comme nous le montreront bientôt les personnages de Guérin de Bouscal :

Rome, qui pour ta gloire, as vu briller ce fer,
Tu ne reverras plus Antoine triompher,
Faisant voler son nom de l'un et l'autre pôle,
Le front ceint d'un laurier monter au Capitole,
Traîner des rois captifs dont la condition
Faisait un sacrifice à ton ambition ;
Moi, je ne verrai point pour accroître mes peines
César faire à tes yeux des lauriers de mes chaînes,
Si tu ne me vois pas dans ce pompeux éclat
Qui fit trembler le peuple et pâlir le Sénat
Cette grande cité qui le Ciel même affronte,
Fit mon premier honneur et ma dernière honte,
Je fus tout glorieux d'y passer autrefois,
Et je crains seulement ce que je souhaitois :
Mais ce fer me rassure, et son secours funeste
Fait vivre en me tuant la gloire qui me reste.⁶¹²

En effet, Cassius chez Guérin de Bouscal (*La Mort de Brute et de Porcie*) se comporte avec la même dignité. La mort étant le seul moyen d'éviter l'humiliation de la défaite, il demande à ses affranchis de la lui donner. Plutôt que synonyme de gloire, elle est pour lui, réellement, « le chemin de la liberté », alors que, Rome, à l'inverse, est devenue esclave de ses passions et de sa soif de puissance⁶¹³. C'est à ses amis qu'il réclame cette faveur :

⁶¹¹ *Ibid.*, II, 2, p. 16.

⁶¹² *Ibid.*, III, 2, p. 22.

⁶¹³ Voir *supra*, p. 81, note 298.

Je ne désire pas que vous trempiez vos mains
Dans le barbare sang de nos Tyrans romains : [...]
Mais que je veux seulement qu'on me donne la mort,
C'est par cette action que je dois reconnaître
Qui de vous aime mieux le salut de son Maître.⁶¹⁴

Ce « salut », justement, Brutus, dans la même pièce et pour les mêmes raisons que Cassius, le réclame également de son ami Straton. Il lui explique qu'avec la liberté, la mort lui permettra de conserver son honneur :

L'on m'a prêté ce corps, il faut que je le rende,
Mais j'emporte l'honneur avec la liberté,
Approche, cher ami, qu'à ce coup je t'embrasse ;
Adieu, je naquis libre, et libre je trépasse.⁶¹⁵

Cette adéquation entre la mort et la liberté ou entre la mort et la gloire se retrouve chez tous les vaincus, chez un autre Brutus par exemple, celui de *La Mort de César* de Scudéry. Se voyant abandonné par le peuple, il comprend qu'il a perdu la bataille, mais cela ne signifie pas la perte de sa gloire, car la mort lui permet de garder intactes ses valeurs morales :

Je suis toujours moi-même envers tous les tyrans.
Que le peuple me quitte ou que le sort me brave,
Brute peut bien mourir mais non pas en esclave :
Dans le chemin d'honneur, étant trop avancé,
On le verra finir comme il a commencé.⁶¹⁶

Cette gloire est d'autant plus admirable qu'avant d'y accéder, le vaincu se bat avec une volonté, un acharnement qui sera la preuve de son héroïsme, tout entier ramassé dans son honneur. Il ne se rend jamais sans un ultime combat où il espère d'ailleurs trouver la mort. C'est pourquoi Mithridate dans la pièce de La Calprenède, tente une dernière sortie hors de sa ville assiégée pour concilier la mort et la gloire :

Si nous devons mourir, ne mourons point sans gloire,
Et forçons l'ennemi de pleurer sa victoire. (I, 4, v. 309-310)

La rime, « victoire » / « gloire » est reprise dans la pièce toujours associée au contexte d'une mort espérée comme salut, confirmant l'influence des valeurs chrétiennes dans ces pièces romaines du théâtre français du milieu du siècle :

J'ai déjà si longtemps travaillé pour ma gloire
Que je ne craindrais point la dernière victoire.
Mithridate mourant mourra toujours en Roi. (III, 1, v. 669-671)

J'ai vécu glorieux, je mourrai dans ma gloire,
Et tu⁶¹⁷ n'obtiendras pas une entière victoire.
Ne m'ayant point privé du secours de ma main,

⁶¹⁴ Éd. cit., III, 1, p. 42.

⁶¹⁵ *Ibid.*, V, 4, p. 87.

⁶¹⁶ *La Mort de César*, éd. cit., V, 4, p. 74.

⁶¹⁷ Il s'adresse à son fils Pharnace, allié des Romains.

Tu ne me verras pas au triomphe Romain. (IV, 3 v. 1281-1284)

Mais, remarquons-nous, ces exemples sont tous tirés de pièces de la première période. Toutes les pièces du corpus sont-elles concernées par cette association de la mort et de la gloire qui transforme la défaite en victoire ? Sans hésitation, on peut déjà répondre que les pièces chrétiennes ne font pas exception. Tout bien considéré, l'héroïsme du martyr chrétien n'est guère différent de celui du vaincu sur un champ de bataille ou lors d'un complot. L'apparente défaite se transforme en victoire grâce à la mort choisie et la victime accède à une gloire éternelle dont son oppresseur est écarté. La différence avec les pièces profanes réside dans le fait que les valeurs morales d'honneur et de liberté que la mort octroie se trouvent transcendées par la foi religieuse⁶¹⁸. En revanche, cette notion de grandeur tragique par une mort glorieuse est plus discutable pour les pièces de la dernière période (hormis les pièces de Corneille), car on y perçoit un déplacement du tragique dont nous avons déjà parlé et que nous expliquerons plus en détail par la suite. Rappelons simplement ici que, dans ces pièces, le héros n'est plus le vaincu ou, pour le formuler autrement, que la défaite n'est plus tragique, puisque le vaincu est un personnage fourbe et machiavélique, qui ne possède aucune noblesse morale et qui mérite donc son sort. Accède-t-il cependant par sa mort à une certaine forme de grandeur ? *A priori*, on pourrait répondre que oui, car ces personnages qui ont perdu tout sens des valeurs se rachètent souvent par une mort courageuse. Néanmoins, cette mort est loin d'effacer toute l'ignominie qui a nourri leurs crimes et la gloire leur reste inaccessible, pire, jusqu'au bout, ils sont marqués du sceau de l'infamie⁶¹⁹. Ils ont pourtant renoué brièvement avec la grandeur tragique des premières pièces, uniquement dans leurs ultimes paroles ou dans la scène finale, en avouant et en assumant leurs crimes⁶²⁰.

Enfin, remarquons que la mort ne s'impose pas systématiquement au dénouement de nos pièces. D'une part parce que toutes les pièces de notre corpus ne sont pas des tragédies, d'autre part, parce que, même dans ce dernier cas, un dénouement malheureux

⁶¹⁸ Voir *supra*, p. 69, « le sujet religieux ». Ainsi, dans *Polyeucte*, le héros tente d'expliquer à Pauline que la gloire qu'il espère est d'un autre niveau que celle que donnent les biens terrestres : « La Mort nous les ravit, la Fortune s'en joue, / Aujourd'hui dans le trône et demain dans la boue, / Et leur plus haut éclat fait tant de mécontents / Que peu de vos Césars en ont joui longtemps. / J'ai de l'ambition, mais plus noble et plus belle, / Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle », éd. cit., IV, 3, v. 1187-1192, p. 1028.

⁶¹⁹ Par exemple, Mégabise dans *Darius* marche courageusement à la mort et refuse que Darius intervienne en sa faveur, mais le roi Ochus le traite en criminel : « Gardes, qu'on le réserve aux plus cruels supplices » (éd. cit., V, 3, p. 342). Stilicon se suicide, mais Honorius, l'empereur ne lui pardonne pas. Sinorix, dans *Camma*, meurt au combat, mais la reine Camma, dont il espère le pardon ne l'entendra pas (éd. cit., V, 6, v. 1976-1977, p. 82). Chez Quinault, les personnages machiavéliques, meneurs de complot, meurent sans rédemption : le général Odatirse dans *La Mort de Cyrus* presque soulagé, tant il semble se haïr lui-même, ainsi qu'Amalfrede dans *Amalasonte*, sans susciter aucune pitié : « Mon crime est infini, mais ma peine est finie », éd. cit., V, 7, v. 1580, p. 1033. Voir p. 125, note 419.

⁶²⁰ Voir *infra*, « La malédiction privée », p. 218.

n'est pas obligatoire, Corneille et d'autres l'ont montré⁶²¹. Cependant, même si la mort n'est pas toujours le sort ultime du vaincu, elle reste pour toutes les premières pièces, tragédies ou tragi-comédies, le prix qu'il est prêt à payer pour préserver son honneur ou le racheter. Ainsi, dans la pièce de l'abbé Boyer, *Porus ou La Générosité d'Alexandre*, Porus, le roi des Indes, vaincu par Alexandre, ne meurt pas, mais il met en jeu sa vie pour prouver sa valeur. Dans la défaite, l'héroïsme moral lui reste. Confronté à un vainqueur magnanime, il réagit d'une manière qui peut paraître paradoxale, mais qui est en réalité la preuve de sa grandeur morale. En refusant en partie les marques de générosité d'Alexandre⁶²², Porus cherche à se hisser à la hauteur de son adversaire. Pour lui prouver qu'il est digne de ses présents, il réclame un dernier combat contre lui, dont la mort sera peut-être l'issue :

Tu sais vaincre, Alexandre,
Et le Ciel assemblant tant de vertus en toi,
Sans doute à l'Univers ne veut donner qu'un Roi.
A cette auguste loi j'obéis sans contrainte ;
Règne, porte partout ou l'amour ou la crainte :
Toutefois sans choquer l'ordonnance des Cieux
Trouve bon que ce cœur plein de reconnaissance
Ose se prévaloir de ta magnificence ;
Il choisit, et des biens que m'offre ta bonté,
Je te veux seulement devoir ma liberté,
Je la reçois de toi, mais si pleine et si belle
Que mon premier orgueil me revient avec elle ;
Et n'ayant jusqu'ici combattu qu'à demi,
Je brûle de t'avoir encor pour ennemi.

La bataille aura lieu et Porus, de nouveau vaincu, restera persuadé d'avoir, « grâce à » cette défaite, acquis la gloire, ce qu'il exprime par un discours où abondent antithèses et oxymores, ces figures qui disent la tension qui naît de la dialectique vaincu / vainqueur et qui la résument sans doute avec le plus de vigueur :

Ma perte en cet état vaut mieux qu'une victoire,
De ce dernier combat naîtra toute ma gloire,
Et bien que je me voie à tes pieds abattu
Je suis trop glorieux de t'avoir combattu.
Alexandre dont l'âme est toute généreuse,
A rendu par son bras ma défaite orgueilleuse.⁶²³

⁶²¹ Vossius : « Mais quoi qu'il en soit, il ne faut pas s'astreindre toujours au dénouement malheureux ; que seulement une condition malheureuse ou un péril grave soit présenté aux yeux du spectateur. Car la tragédie se propose d'émouvoir les passions, et surtout la pitié » (*Poétique*, Livre II, chap. XI). Corneille reprend l'idée en affirmant que le spectateur moderne supporte difficilement de voir un dénouement malheureux pour un héros vertueux : « Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle, par l'appréhension d'un tel malheur » (*Discours du poème dramatique*, éd. cit., p. 122).

⁶²² Alexandre lui accorde, malgré sa défaite, la liberté et lui rend sa famille (sa femme et ses deux filles étant ses prisonnières et Porus ayant pénétré dans le camp ennemi pour les retrouver). Voir *supra*, p. 60, note 224.

⁶²³ *Porus ou la Générosité d'Alexandre* de Boyer, éd. cit., IV, 7, p. 79 et V, 4, p. 96.

La « défaite orgueilleuse », cet oxymore pourrait, en effet, résumer de façon générale le comportement du vaincu et la dialectique qui fonde le climat tragique de nombreuses pièces. Que cette expression se manifeste concrètement par la mort ou par le risque de mort, il s'agit dans tous les cas de renverser l'ordre logique victoire / défaite, de révolutionner les situations de vainqueur supérieur et de vaincu soumis, de prouver que la défaite du héros peut se transmuier, comme l'affirmait Alcionée, en « [s]a plus belle victoire »... À condition, nous l'avons bien compris, de passer du plan militaire au plan moral, cheminement qui transpose l'héroïsme militaire en héroïsme moral, le premier convenant parfaitement au personnage de l'épopée, le second convenant mieux au personnage de la tragédie, puisque la tragédie vit de tensions et d'ambiguïté, comme nous désirons le montrer.

Même dans les pièces de la dernière période, où le vaincu a perdu ses qualités morales, la mort qui accompagne la défaite lui permet d'accéder, malgré ses ruses et ses trahisons, à une certaine forme de grandeur. Et dans la plupart des pièces, en particulier celles de l'époque « Richelieu », où le vaincu est un modèle de noblesse et de grandeur morale, le choix de sa mort lui confère une dimension supérieure. Par elle, il suscite l'admiration ou la compassion du vainqueur et transcende le moment immédiat, la condition commune. Par elle, il vise une gloire éternelle, une inscription dans le temps, une reconnaissance définitive, un salut qui rejoint celui du chrétien. Mithridate, comme Brutus, s'adressent, avant de mourir, aux générations futures et prennent date :

Et nos neveux diront de moi
Que si je perds une couronne,
Je conserve le cœur d'un Roi.⁶²⁴

Si je cherche la mort tandis que je suis libre,
N'est-ce pas pour montrer aux races à venir
Que j'ai voulu mourir comme j'avais su vivre,
Quand j'ai perdu l'espoir de m'y plus maintenir.⁶²⁵

La mort n'est donc pas uniquement un moyen d'éviter l'humiliation du triomphe, elle n'est pas non plus uniquement la manifestation ultime de la liberté du vaincu, c'est surtout un moyen d'inverser les rôles et de transformer la déchéance de la défaite en gloire éternelle, gloire du martyr plus que du héros. Cette tension de l'action aboutissant à une inversion des situations alimente la dialectique dont se nourrissent les tragédies de notre corpus. Et si les femmes se montrent aussi héroïques que les hommes, et parfois même plus exigeantes, plus avides d'absolu, c'est que, pour elles, l'enjeu est plus conséquent. Il ne s'agit pas seulement d'échapper à l'humiliation et à la soumission qu'une reine déchuée doit subir,

⁶²⁴ *La Mort de Mithridate*, éd. cit., V, 1, v. 1380-1382, p. 190..

⁶²⁵ *La Mort de Brutus et de Porcie*, éd. cit., V, 4, p. 86.

comme dans les exemples marquants de Sophonisbe ou de Cléopâtre, mais aussi de ne pas être victimes du déshonneur qui menace toute femme captive. Aussi se montrent-elles encore plus inquiètes que les hommes de pouvoir conserver leur droit à la mort libératrice.

III-1-3- Femme et défaite : du «prix de la conquête» à la « femme forte »

Sous l'influence de la tragi-comédie, le risque de déshonneur pour les femmes vaincues est fréquemment évoqué dans les premières tragédies. « Prix de la conquête »⁶²⁶, l'héroïne, à chaque fois, préfère la mort plutôt que de se trouver livrée au vainqueur. Olinde dans *Scipion* supplie son amant Lucidan, avant son départ pour le combat, de lui éviter cette honte en cas de captivité :

Mais sauvez Lucidan de la fureur des coups ;
Et conservez pour moi ce qui n'est plus à vous.
Ne m'abandonnez pas aux malheureux outrages
Qu'exercent des vainqueurs les insolents courages.
En vos mains seulement est l'appui que j'attends ;
Et s'il nous faut mourir, mourons en même temps.⁶²⁷

Fort heureusement, le vainqueur, en héritier des valeurs courtoises – sans doute par le biais de la tragi-comédie et sous l'influence de *L'Astrée* que plébiscite une génération qui verra bientôt se développer l'éthique précieuse – se présente comme le défenseur de la femme opprimée. Scipion, entrant en maître dans Carthagène, attend de ses soldats un comportement exemplaire. Il s'adresse ainsi à son capitaine :

Vous, dont les légions estiment la sagesse,
Martian, modérez la plus prompte jeunesse.
D'une ardeur insolente empêchez les rigueurs,
Ayez soin des vaincus, j'aurai soin des vainqueurs.⁶²⁸

De même, dans la *Sophonisbe* de Mairet, Massinisse pénétrant orgueilleusement dans le palais de Syphax, se hâte de donner ses ordres à d'impétueux soldats :

Et surtout respectez la Princesse et ses femmes,
Et qu'en faveur du sexe, ou de la qualité,
On ne fasse à pas une aucune indignité.⁶²⁹

Jusque dans les années 1645, on trouve ces exemples de femmes vaincues menacées dans leur honneur, prêtes à lui sacrifier leur vie et souvent défendues par un vainqueur généreux. À la Olinde du *Scipion* de Desmarets, on peut joindre Polixène dans *La Troade* de

⁶²⁶ Boisrobert, *Le Couronnement de Darie*, éd. cit., I, 1, p. 6.

⁶²⁷ Desmarets, *Scipion*, éd. cit., II, 1, p. 18.

⁶²⁸ *Ibid.*, II, 6, p. 31.

⁶²⁹ Éd. cit., III, 1, v. 664-666, p. 691. Plus éloigné de l'esprit de la tragi-comédie, le Massinisse de Corneille, trente ans plus tard, en 1663, ne tiendra à aucun moment ce genre de propos, d'autant plus que la Sophonisbe de Corneille, comme nous l'avons vu, n'est pas du genre à se laisser « protéger » par un homme !

Sallebray, Aspasia dans *Le Couronnement de Darie* de Boisrobert, Diorée dans *Zénobie* de d'Aubignac, Junie dans *Scévole* de Du Ryer, ou encore Argire et ses filles dans *Porus ou la Générosité d'Alexandre* de Boyer⁶³⁰. Les valeurs courtoises transpirent encore dans la tragédie de la première moitié du XVII^e siècle. Elles émigreront vers d'autres genres littéraires, notamment les genres en prose, dans la seconde partie du siècle.

Parfois, cependant, la menace n'est pas contrée et, à l'exemple de Lucrèce⁶³¹ de Du Ryer, la malheureuse n'a d'autre alternative que la mort. C'est le cas pour Crisante dans la pièce du même nom de Rotrou, pour Panthée dans celle de Tristan ou pour Agiatis dans *Cléomène* de Guérin de Bouscal⁶³². Toutes ces héroïnes vertueuses, qui font passer leur honneur avant leur propre vie, sont pour la plupart connues du public, célébrées depuis

⁶³⁰ Dans *Scipion*, Lucidan, blessé, pense que le vainqueur voudra séduire Olinde : « A sa prise il joindra l'honneur d'avoir dompté / De ce grand univers la plus grande beauté ». Mais Olinde affirme que « de tous [ses] malheurs, voici le plus horrible » et qu'elle mourra plutôt (éd. cit., IV, 2, p. 57). Polixène menacée de mort dans *La Troade* est heureuse d'échapper ainsi au déshonneur : « Puisque c'est le moyen de sauver mon honneur, / C'est trop peu que du sang pour payer ce bonheur ». Sa mère, Hécube, voudrait être à sa place : « Que ton destin est doux de perdre ainsi la vie, / Que ta mère et tes sœurs te porteront envie » (éd. cit., III, 6, p. 69-70). Aspasia est la captive de Darie depuis la défaite et la mort de Cyrus, son époux. Elle estime son sort misérable, mais plus encore pour le déshonneur que pour la captivité : « Quand tout autour de moi je voyais le carnage, / Les dangers, les tourments, la mort et l'esclavage, / Quand en perdant mes biens, mon époux, mon bonheur, / Je courus risque encor de perdre mon honneur » (éd. cit., I, 1, p. 3). Diorée et sa mère, Iléone, suivante de Zénobie, toutes deux réfugiées dans le palais de celle-ci, doivent cacher la fuite de Zénobie, mais Diorée est effrayée : « La richesse du palais attirera tous les soldats ici. Et plutôt aux dieux qu'ils voulussent se contenter du pillage. Mais, Madame, m'avez-vous donné l'honneur et la vie pour abandonner l'une et l'autre à leur violence ? » (éd. cit., III, 1, p. 58). Dans *Scévole*, Junie, prisonnière de Tarquin et de Porsenne, se met sous la protection de ce dernier : « Mais, Seigneur, cependant accorde à ma prière / Ce que l'honnêteté doit à ta prisonnière. / [...] Nous ne voulons de toi qu'une captivité / Où soit, comme le corps, l'honneur en sûreté » (éd. cit., I, 4, p. 19). Dans la pièce de Boyer, Porus est persuadé que sa femme, Argire, prisonnière d'Alexandre, l'a trahi. Elle préfère la mort à ce soupçon : « Ah ! Si vous ne voulez me rendre mon honneur, / Du moins pour m'arracher aux désirs d'un vainqueur, / Percez ce cœur, chassez cette indigne tendresse. / Haïssez, haïssez avec moins de faiblesse. / Argire doit mourir puisque vous le voulez » (éd. cit., II, 2, p. 33).

⁶³¹ Lucrèce n'est pas une captive, elle n'est pas violentée par un « vainqueur insolent », mais par son propre roi. C'est justement ce comportement odieux qui le rendra indigne de son peuple et le fera chasser. Lucrèce symbolise néanmoins toutes les femmes, captives ou non, vaincues ou non, dont l'honneur bafoué conduit à la mort, leur seule liberté : « Il faut perdre la vie aussitôt que l'honneur. / Ce poignard destiné pour un coup sanguinaire, / Est le plus beau présent qu'un Tyran puisse faire, / Et parmi tant de maux, dont mon cœur est pressé, / C'est aussi le seul bien qu'un Tyran m'ait laissé » (éd. cit., IV, 6, p. 75-76).

⁶³² Crisante, épouse du roi de Corinthe vaincu par le général romain Manilie, est violée par Cassie, son lieutenant. Manilie lui rend justice et lui offre la tête de Cassie, mais, devant les soupçons de son mari, elle préfère se tuer : « Mais il faut mieux encor effacer ton soupçon. (*Elle se poignarde.*) / Ce coup résoudra mieux ta croyance incertaine : / Cruel, vois là-dedans si ma constance est vaine » (éd. cit., IV, 5, p. 246). Panthée, épouse du roi d'Arménie et captive du roi de Perse Cyrus, est traitée « en femme de roi » par le vainqueur qui lui accorde une totale liberté (« Et le terme absolu de votre liberté / Dépendra désormais de votre volonté », éd. cit., I, 2, v. 121-122, p. 161). Mais son époux Abradate ayant douté de sa vertu (IV, 1), puis ayant été tué en se battant au côté de Cyrus (V, 1), elle s'accuse d'être à l'origine de son malheur, puisque c'est elle qui, par reconnaissance envers les égards témoignés par le vainqueur, l'a contraint à devenir son allié (« J'assignai sur ton sang la dette d'un bienfait », v. 1608) et se suicide « pour réparer ce crime » (v. 1617). Le déshonneur, bien qu'évité, est donc bien à l'origine de sa mort. Agiatis, femme de Cléomène, roi de Sparte vaincu par la Ligue achéenne et réfugié en Egypte, est courtisée par Ptolémée Philopator, roi d'Egypte. Il lui fait subir un chantage, la vie de son époux contre ses faveurs, elle préfère la mort : « J'aime mieux son malheur que ta bonne fortune, / Puisqu'il doit témoigner à la postérité / L'excès de ton courage et de ta cruauté ; / Soule, soule tes yeux de l'objet lamentable, / De l'injuste trépas d'un Prince misérable, / Comprends dans ton arrêt et mes enfants et moi » (éd. cit., IV, 5, p. 85).

longtemps⁶³³ et plus particulièrement mises en valeur au milieu du XVII^e siècle. En effet, des recueils encomiastiques ou « galeries »⁶³⁴ louant les qualités de la « femme forte », se multiplient vers 1640 : de *La Cour sainte* du Père Caussin (première édition 1624)⁶³⁵ à *La Galerie des dames illustres* de François de Grenaille en 1642⁶³⁶, aux *Femmes illustres ou harangues héroïques* des Scudéry en 1642-1644 ou à la *Galerie des femmes fortes*, en

⁶³³ Boccace avait publié en 1374 *De mulieribus claris* (*Sur les femmes célèbres* ou *Des dames de renom*) qui se présente comme la contrepartie du *De viris illustribus* de Pétrarque. Cette collection, qui rassemble cent six biographies de personnages historiques et mythologiques (qui vont de Ève à Jeanne, reine de Naples, en passant par Sémiramis, Médée, Jocaste, Polyxène, Hécube, Cassandre, Clytemnestre, Hélène, Pénélope, Lavinie, Didon, Sapho, Lucrèce, Thomiris, Athalie, Clélie, Sophonisbe, Hypsicratée, Bérénice, Porcie, Marianne, Cléopâtre, Agrippine, Épicaris, Pompeia Paulina, femme de Sénèque, Zénobie ...), a ceci de particulier qu'elle constitue la première collection uniquement consacrée aux femmes dans la littérature occidentale. On reconnaît dans ces noms, choisis par nous à dessein, bon nombre d'héroïnes qui fourniront matière aux recueils encomiastiques à venir et deviendront des personnages célèbres de tragédies ou romans du XVII^e siècle. Cependant, l'image que Boccace y donne de la femme n'est pas très favorable, comme le fait remarquer Pierre Grimal (*Rome et l'Amour*, Robert Laffont, 2007). Il ne se prive pas pour souligner des défauts qu'il semble considérer comme typiquement féminins, comme le goût des vêtements et des bijoux, l'ambition, l'égoïsme ou la concupiscence (qu'il nomme *libidosam pruriginem*). Christine de Pisan réagira à cet ouvrage avec sa *Cité des dames* dont les bâtisseuses seront justement ces femmes évoquées par Boccace (comme Sémiramis, Thomiris, Zénobie, Bérénice, épouse d'Ariarathe de Cappadoce, Clélie ...). L'ouvrage de Boccace avait été traduit en français, avant la parution de *La Cité des dames* en 1401, puis une seconde traduction parut chez Antoine Vêrard en 1493. Ce ne sera pas dans la même optique qu'Antoine Dufour présentera son ouvrage en 1504, *Les Vies des femmes célèbres* (portraits de 91 héroïnes depuis Ève jusqu'à Jeanne d'Arc), écrit à la demande d'Anne de Bretagne qui souhaitait une apologie de la femme à travers les exemples les plus illustres. Si le père Dufour place Boccace au nombre de ses modèles, il tient à préciser qu'il n'a pas du tout les mêmes intentions misogynes : « Pour ce que la plus commune partie des hommes se adonnent à blasphémer les dames... comme Boccace, Théophraste et un tas d'autres, j'ai bien voulu chercher par les anciennes librairies, à celle fin de trouver aucun véritable acteur qui sagement, loyalement et véritablement parlât d'elles », *Les Vies des femmes célèbres*, Genève, Droz, 1970, Introduction p. XXVIII. C. Jeanneau, auteur de cette édition critique, commente ses intentions : « Il a l'ambition de faire œuvre morale, en visant à enseigner tout en distrayant. La tâche lui a été imposée par la reine [...] si bien qu'il lui arrive [...] de faire indirectement son éloge en faisant celui d'héroïnes du temps passé », enfin, « il continue son métier de prêcheur en donnant aux lectrices des exemples à imiter », p. XLIV. Avec cet ouvrage, nous nous rapprochons des intentions morales des auteurs chrétiens du XVII^e siècle dont nous allons parler.

⁶³⁴ Catherine Pascal précise dans un article sur « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles » (dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 54, 2002, p. 169-176), que « parallèlement à cette exaltation littéraire de la Femme Forte, l'on assiste, au XVII^e siècle, à la célébration de ce même thème dans l'art, à travers la réalisation, dans les palais, de galeries d'hommes et de femmes illustres, empruntés eux aussi à la mythologie, à l'histoire profane ou sacrée ». Elle donne pour exemples « la série de vingt-quatre tableaux que Rubens réalisa, entre 1622 et 1625, sur ordre de Marie de Médicis, pour décorer son palais du Luxembourg, celle, composée de vingt-cinq portraits en pied, que le cardinal de Richelieu commanda à Simon Vouet et à Philippe de Champaigne pour son palais Cardinal, ou encore, à une échelle plus modeste, la frise qui décore le Cabinet des Femmes Fortes de la maréchale de La Meilleraye, dans son hôtel de l'Arsenal ». Enfin, toujours pour souligner ces rapports étroits entre l'image et le texte littéraire, elle rappelle que « c'est aussi à l'intérieur même des recueils, qui accordent tous une place considérable à la gravure représentée pleine page, que se nouent des relations complexes entre le texte et l'image », la « Galerie » étant alors à la croisée entre ces deux arts mimétiques.

⁶³⁵ *La Cour Sainte* paraît pour la première fois en 1624, mais subit de nombreuses transformations et ajouts avant une édition de 1645 intitulée *Les Reynes et les Dames*. Ainsi, précise Barbara Piqué (« De l'Histoire exemplaire à la Galerie : "Les Reynes et les Dames" de *La Cour Sainte* » dans *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*. Actes du Colloque de Troyes, 16-17 septembre 2004, réunis par Sophie Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 121-13), la publication de cette œuvre « s'était égrenée tout au long de deux décennies ». Dans la partie intitulée « Les Reynes et les dames » figurent six éloges de la vertu féminine, héroïnes bibliques et chrétiennes : Judith, Esther, Marianne, Pulchérie, Clotilde et Marie Stuart. Nous avons évoqué cet ouvrage comme source de *Marianne* de Tristan, nous en reparlerons : voir p. 66, note 245 et p. 307, note 1034.

⁶³⁶ Traduction de l'ouvrage de Francesco de Pona, *La Galeria delle donne celebri*, 1641, qui illustre une « Querelle des femmes » divisant l'Italie au tournant du siècle.

1647, du Père Le Moyne. Les crises religieuses (Réforme, Contre-Réforme, jansénisme), les bouleversements politiques qui ont hissé au premier rang de l'État trois Régentes successives (Catherine de Médicis, Marie de Médicis, Anne d'Autriche), l'influence italienne qui fait naître de nouvelles considérations culturelles et une élite intellectuelle féminine dans les salons, l'intrépidité virile de certaines aristocrates qui se distingueront d'ailleurs au moment de la Fronde (comme la duchesse de Bouillon, la duchesse de Longueville ou la Grande Mademoiselle⁶³⁷), ces différents facteurs ont conduit à une revalorisation du rôle de la femme dans la société du milieu du XVII^e siècle, dont le théâtre se fera l'écho. Mais il semble qu'à travers ces recueils, deux courants d'idées se fassent jour qui, bien que concernant le même public, n'ont pas les mêmes visées. D'un côté les intentions morales et chrétiennes sont développées par les ouvrages des ecclésiastiques (jésuites, en particulier) et perpétuent la tradition venue du père Dufour qui, par la figure de la Vierge ou de personnages bibliques et historiques exemplaires, veut montrer aux femmes, épouses et mères, le chemin de la vertu. De l'autre, le courant aristocratique, diffusé dans les salons précieux autour des années 1650 et représenté plus particulièrement par les *Femmes illustres ou les harangues héroïques* des Scudéry, veut donner aux femmes une place prépondérante dans le monde littéraire, social et politique. Ces mouvements, tout en valorisant tous deux l'image féminine, ont donc des visées antagonistes. L'un, que Le Père Le Moyne incarne, cherche prudemment, en glorifiant son rôle d'épouse et de mère, à maintenir la femme à une place traditionnelle ; l'autre, représenté par les Scudéry, moderne et émancipé, « féministe »⁶³⁸ et aristocratique⁶³⁹, veut la montrer égale ou supérieure aux

⁶³⁷ Pendant les deux premières Frondes, parlementaire puis princière, la duchesse de Bouillon se mobilisa afin d'obtenir, par ses relations, une compensation pour la principauté de Sedan, perdue en 1642, conséquence de la participation de son mari au complot de Cinq-Mars. Pendant le siège de Paris, entre janvier et mars 1649, elle s'investit personnellement, mobilisant à nouveau son réseau pour le mettre au service de la cause frondeuse. Durant la Fronde des Princes, elle cherche à négocier avec Mazarin, si bien qu'elle est placée en résidence surveillée puis embastillée pendant toute la durée du soulèvement bordelais de l'Ormée. La duchesse de Longueville, sœur et épouse des trois princes emprisonnés en janvier 1650 (Condé, Conti, Longueville), s'engage encore plus activement pour les défendre. Elle s'enfuit en Normandie, tente de soulever la province et publie des libelles (*Apologie pour messieurs les Princes envoyée par Mme de Longueville au Parlement, Motifs du traité de Mme de Longueville et de M. de Turenne avec le roi catholique, Manifeste de la duchesse de Longueville*). La Grande Mademoiselle est le symbole même de l'héroïne scudérienne : elle prend Orléans pour le compte de Condé, son cousin, en mars 1652, puis le sauve en faisant tirer le canon sur l'armée royale lors de la bataille du faubourg Saint-Antoine le 2 juillet. Voir l'article de Sophie Vergnes, « Les dernières Amazones : réflexions sur la contestation de l'ordre politique masculin pendant la Fronde », *Les Cahiers de Framesp*, en ligne, juillet 2011 <http://framespa.revues.org/674>. Voir aussi troisième partie, ch. II, « Mazarin : l'État divisé », « Tout l'État confondu » p. 346-347.

⁶³⁸ Selon Ian Mac Lean (*Woman triumphant- Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. VIII), qui définit le féminisme comme « *a reassessment in woman's favour of the relative capacities of the sexes* » : une réévaluation en faveur des femmes des capacités relatives des sexes (nous traduisons).

⁶³⁹ Chiara Rolla démontre à travers une analyse du vocabulaire utilisé dans *Les Femmes Illustres* combien l'ouvrage est le reflet des « valeurs de la noblesse à laquelle les Scudéry appartenaient » : les adjectifs du titre [*héroïques, illustres*] fait-elle remarquer « ne sont pas choisis au hasard et ils sont loin de toute innocence », « *Les Femmes illustres* : une fenêtre ouverte sur le XVII^e siècle », dans « Les Femmes Illustres » Hommage à Rosa Galli Pellegrini sous la direction de Elisa Bricco. Publi@rum, 3 /2005.

hommes. Pour se convaincre de l'opposition de ces deux courants, il suffit de lire les dédicaces à peu près contemporaines des œuvres de leurs auteurs. Le Père Le Moyne, en 1647, dans sa *Gallerie des femmes fortes*⁶⁴⁰ s'adresse à la Reine régente, Anne d'Autriche. À travers un hommage appuyé des vertus de la Reine, et surtout de sa piété, le but du jésuite, dans ces portraits de « Victorieuses que la Vertu et la Gloire ont couronnées de leurs propres mains »⁶⁴¹, est clair : enseigner aux femmes la vertu que la Reine symbolise dans la réalité de l'Histoire⁶⁴², car, explique-t-il, c'est par les femmes que la vertu se transmet : « les vices seraient rares parmi les Hommes si les Femmes dont naissent les Hommes étaient toutes sages »⁶⁴³. Aussi faut-il valoriser la force des femmes, une force morale, qui est, répète-t-il à plusieurs reprises, bien supérieure à la force physique. En effet, il faut, remarque le Père le Moyne, de la force aux femmes pour être vertueuses, bien plus qu'aux hommes pour faire la guerre :

Il faut de la force aux tempérantes et aux chastes ; il en faut aux fidèles et aux constantes ; il en faut aux modestes, aux retenues et aux dévotes ; et peut-être leur en faut-il davantage qu'à ces braves présomptueux et hautains, qui se font accroire qu'ils soutiennent les États [...]. Il faut de la force et pour porter de bonne grâce les chaînes du mariage [...] et pour en souffrir le joug [...]. Il en faut pour résister aux passions agréables et aux passions terribles [...]. Il en faut pour régler l'Amour, voire l'honnête et légitime Amour. [...] En un mot, il n'y a point de Vertu Chrétienne, ni de Vertu morale, à qui la force ne soit nécessaire.⁶⁴⁴

Ces portraits de « femmes fortes » ne sont donc pas « innocents », ils ont, observe Catherine Pascal, une portée idéologique très précise, qui, en 1647, apparaît comme des plus pertinentes :

Manière surtout, sous une apparente réhabilitation du sexe féminin, de contrôler les conduites et de redéfinir clairement le rôle dévolu à la femme dans le cadre strict de ses devoirs, qu'il s'agisse, en tant que « femme traditionnelle », d'être une épouse et

⁶⁴⁰ Paris, Jacques Le Gras, 1663 (4^e édition).

⁶⁴¹ Debore, Iahel, Judith, Salomone, Marianne pour les Juives ; Panthée, Camme, Artemise, Monime, Zénobie pour les Barbares ; Lucrèce, Clélie, Porcie. Arrie, Pauline pour les Romaines ; la Judith française, Isabelle de Castille, la Pucelle d'Orléans, la Captive victorieuse, Marie Stuart pour les héroïnes chrétiennes.

⁶⁴² Le Père Le Moyne annonce son projet et son plan dans une Préface qui suit l'Épître panégyrique, l'Ode à la Reine et un sonnet : « De tout ce grand nombre [de Femmes Fortes], j'en ai choisi vingt des plus renommées et des plus illustres. Et afin de ne les produire pas confusément et en désordre, je les ai rangées en quatre bandes. La première est des Juives, la seconde des Barbares, à prendre le mot de Barbares au sens où il était pris par les Grecs, la troisième des Romaines et la quatrième des Chrétiennes. Je fais une peinture de chacune [...]. Chaque Peinture est accompagnée d'un Sonnet, qui est un autre tableau fait en petit ; et le Sonnet est suivi d'un Eloge historique [...] J'ajoute à l'Éloge une réflexion morale qui va plus droit et plus immédiatement au profit et au règlement des mœurs. Et là je fais remarquer ce qu'il y a de plus utile et de plus instructif dans l'exemple qui a précédé, j'établis des axiomes de pratique et tire des conséquences d'usage ; j'avertis les Femmes de leurs devoirs et de leurs obligations ; et leur fait prendre en grains et gouttes le pur esprit de la philosophie chrétienne et l'extrait de ses maximes qu'elles ne prennent guère qu'avec dégoût dans les livres où il est sans assaisonnement et en masse ». On aura compris que l'intention du bon père est de former, en pédagogue qui sait multiplier les approches, de parfaites épouses et mères, respectueuses de la morale et de la religion chrétiennes.

⁶⁴³ Épître panégyrique de la reine. Non paginé. Toutes les citations qui suivent, sauf précision, en sont également extraites.

⁶⁴⁴ Préface de *La Galerie des femmes fortes*, non paginé.

une mère irréprochables, ou, en tant que « régente », de se borner à assurer la transition du pouvoir, en sachant pertinemment qu'elle n'est que la simple dépositaire d'une autorité toujours détenue par le roi seul, libre à tous moments de la contester.⁶⁴⁵

En effet l'intention morale et l'intention politique se rejoignent dans cet éloge de la Reine qu'entreprend le Père Le Moyne. Son panégyrique est aussi une manière d'exorciser l'avenir, à un moment où la Fronde parlementaire couve, se déclenchant officiellement un an seulement après la parution de son ouvrage. Ainsi affirme-t-il que le pouvoir, qui pourrait être fragilisé par la régence et la jeunesse du Roi, est garanti et affermi par les vertus de la Reine, et particulièrement par la force de sa piété qui gagne les batailles et conquiert le monde⁶⁴⁶ : « N'est-ce pas elle qui a fait le parfum avec lequel nos mauvais démons ont été chassés, qui a lié l'Esprit de Discorde fatal aux Régences et funeste aux Minorités des Princes ? ». Pour en persuader la Reine elle-même, il n'hésite pas à comparer les succès remportés par les armées françaises aux échecs des héroïnes qui illustrent son ouvrage. Car « les Vertus Païennes n'ont jamais été de la force ni de la taille des Vertus Chrétiennes », alors que la vertu et la foi de la Reine rendent la France partout victorieuse : « Nous voyons une Régence qui est conduite avec vigueur et avec adresse, qui est entreprenante et heureuse, qui a l'éclat et la réputation des plus beaux Règnes. Nous voyons une Minorité victorieuse et conquérante, une Minorité respectée des Sujets et terrible aux Ennemis : une Minorité qui est l'espérance et l'appui du Monde Chrétien ». Il s'agit donc à travers ces portraits que le Père Le Moyne offre à ses lectrices de faire une œuvre morale, qui, non seulement pourra guider les femmes sur le chemin de la vertu, mais rassurera le pays, chassera « les mauvais esprits », montrera qu'une femme comme la Reine, parée des vertus chrétiennes, est une bénédiction pour l'État : « Nous voyons une Femme qui détourne les mauvais vents, et change les mauvaises constellations ; une Femme armée et suivie de la Fortune ; une Femme intendante et directrice de la Victoire », bref de faire œuvre d'unification et d'espoir, à un moment où le pays est menacé ouvertement à l'extérieur et sourdement à l'intérieur. La portée morale est inséparable de la portée politique, d'autant que l'hommage au Roi et à Mazarin, même s'il est de moindre envergure, n'est pas oublié⁶⁴⁷. À travers le personnage de la Reine, c'est à la fois la mère

⁶⁴⁵ « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles », art. cit., p. 172.

⁶⁴⁶ « Cette force fut celle des Prophètes généraux des Armées de Dieu, de Moïse, de Gédéon, de Debore ». Il cite : Sainte Hélène, Pulchérie, Clotilde et ajoute : « Et encore aujourd'hui, Madame, cette force est celle de votre Piété, qui fait du pied des Autels toutes les grandes actions de nos campagnes ; et sans sortir de son Cabinet gagne des batailles et prend des villes en toutes les parties de l'Europe ».

⁶⁴⁷ « Nous voyons un Enfant qui a le crédit et l'autorité des Majeurs ; qui est l'arbitre des Princes, et le Maître des Nations, qui balance et qui décide les affaires de l'Europe. [...] Et ici, Madame, je ne dois pas oublier ce Ministre si capable et si fidèle, qui vous aide à soutenir le faix des affaires. Il est une de nos principales espérances et sera un des principaux instruments de la paix que nous espérons. L'esprit de l'ancienne Rome

vertueuse et pieuse et l'efficace dirigeante du royaume qui est célébrée, efficace car guidée par ses qualités de chrétienne : piété, prudence, justice, grâces « religieuses et toutes chrétiennes », magnificence « purifiée de l'enflure et de l'orgueil, guérie de l'ostentation et du luxe ». C'est à ce courant moral et religieux, vantant les vertus chrétiennes, prônant la modestie et le dévouement au sein de la famille et de la patrie que l'on peut rattacher les héroïnes vertueuses des pièces des années 1635-1640 qui, à l'instar de Lucrèce ou de Panthée⁶⁴⁸, préfèrent la mort à la perte de leur honneur.

Ce n'est pas du tout l'optique de Scudéry dans *Les Femmes illustres* ou *les harangues héroïques*. Le frontispice de l'ouvrage⁶⁴⁹ présente des guerriers dédiant leurs armes « À la gloire du Sexe » et, en effet, l'Épître dédicatoire est adressée « aux Dames ». Il s'agit, nous dit l'auteur, à travers « les véritables portraits de ces héroïnes tirés des médailles antiques »⁶⁵⁰ de célébrer les « mille belles qualités » des femmes. L'ouvrage de Scudéry reflète les idéaux de sa classe, exaltant les valeurs de générosité, d'honneur, de gloire, de galanterie, d'honnêteté, de bienséances⁶⁵¹, mais portées par des femmes qui se montrent tout aussi capables que les hommes de les représenter. Il vient donc s'opposer à cette forme de misogynie masquée des œuvres religieuses qui, tout en prônant les vertus féminines, ne cherche qu'à les contraindre dans le cercle fermé de la famille et de la morale traditionnelle. Les propos de Scudéry dans son Épître « aux Dames » sont à cet égard sans ambiguïté : « Moi qui ai toujours été adorateur de votre sexe ; pourvu que cet ouvrage vous plaise et qu'il contribue quelque chose à votre réputation, je serai arrivé à la fin que je me suis proposée ». Quant au fait qu'il s'agisse de harangues⁶⁵² et que l'on puisse reprocher aux femmes de manier moins bien l'éloquence que les hommes, il balaise l'objection sans difficulté et en profite pour démontrer la supériorité du sexe dit « faible » : « [les Anciens] ont toujours dit que vous possédiez l'éloquence sans art, sans travail et sans peine ; que la nature vous donnait libéralement ce que l'étude nous vend bien cher, que vous naissiez ce que nous devenons enfin, et que la facilité de bien parler vous est naturelle, au lieu qu'elle nous est acquise ». Le but de Scudéry est donc très différent de celui de ses contemporains ecclésiastiques. Les « Femmes illustres » qu'il a choisies ne sont pas là pour ramener la femme à ses devoirs, mais au contraire pour la libérer et lui

qui lui a été donné avec plénitude était un esprit de Direction et de Conseil, un Esprit intendant des victoires et Arbitre des événements ».

⁶⁴⁸ Qui font toutes deux partie de *La Gallerie* du Père le Moyne. Nous reparlerons de Lucrèce plus loin.

⁶⁴⁹ Seconde partie, Paris, T. Quinet et N. de Sercy, 1644 ; première partie, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642. Une édition postérieure (Paris, A. Courbé, 1655) présente une guerrière casquée. Voir annexe.

⁶⁵⁰ Sous-titre de l'ouvrage.

⁶⁵¹ Voir l'article de Charia Rolla cité plus haut.

⁶⁵² C'est après avoir traduit en 1642 l'ouvrage de Jean-Baptiste Manzini, *Les Harangues ou Discours académiques*, que Scudéry voulut vérifier, explique-t-il dans cette Épître aux Dames : « si je réussirais aussi bien en Original qu'en Copie », mais, prend-il soin de préciser, en choisissant uniquement des femmes comme héroïnes.

donner une place sociale enfin digne d'elle. Cette vision est celle des précieuses, qui, bien loin du ridicule dont on les affuble depuis Molière, étaient avant tout des femmes d'esprit et d'action.

Afin de mieux percevoir la différence de points de vue entre le Père Le Moyne et Scudéry, nous nous proposons de comparer une même figure célébrée dans les deux ouvrages : Zénobie, également l'héroïne de la tragédie de d'Aubignac dont nous avons parlé⁶⁵³. Chez le Père Le Moyne, la gravure qui va être décrite représente Zénobie marchant, altière et habillée en guerrière, à la chasse aux tigres et aux lions. On aperçoit derrière elle quelques arbres et des cavaliers qui entourent un lion. Il s'agit pour le prélat de montrer le courage de cette femme qui, rappellera-t-il, a affronté les armées romaines⁶⁵⁴. Mais bien vite l'éloge de ses qualités « viriles » glisse vers celui plus traditionnel de sa vertu et de sa fidélité. Son fidèle « Araspe » (prince arabe qui porte le nom de Zabas dans la pièce de d'Aubignac) est un des cavaliers qui l'accompagnent. Il est, écrit le jésuite, « désespéré », car il l'aime et elle ne lui accorde aucun regard, mais, ajoute-t-il, « son désespoir est respectueux et accompagné d'estime ». Les intentions morales du père jésuite s'affichent ici clairement : c'est en tant qu'épouse et veuve que Zénobie est célébrée. Fidèle par-delà la mort à son époux, elle ne le trahira jamais : « le cœur de Zénobie est trop bien fermé à toutes sortes de secondes affections : le nom et l'image d'Odenat n'y laissent point de place vide et assurément elle ne violera pas le vœu de son veuvage qu'elle a fait à son Ombre et à sa Mémoire »⁶⁵⁵. De même sont mises en exergue ses qualités de mère parfaite, à travers la hardiesse et la vaillance qu'elle veut transmettre à ses enfants, fils et filles, en les emmenant avec elle à la chasse⁶⁵⁶. La défaite de Zénobie devant Aurélien n'est pas évoquée, ni son exil à Rome. Ce qui en fait une figure exemplaire, retenue pour illustrer les vertus dont la Reine régente reste le modèle, est donc autant son courage de guerrière, qui « inspire toute sa maison » que sa fidélité à son époux mort et ses qualités de mère. Une figure de reine responsable et énergique, de mère courageuse et d'épouse inconsolable, voilà l'image que le père Le Moyne veut transmettre de Zénobie. Ce n'est

⁶⁵³ Voir *supra*, p. 30 et p. 190.

⁶⁵⁴ « Oui, celle que vous voyez qui chasse là si bravement et avec une si belle hardiesse est la fameuse Zénobie, reine des Palmynériens, qui chassa dernièrement aux Aigles romaines et par la défaite d'une Armée Impériale, s'assura la conquête de l'Egypte », éd. cit., p. 202. Voir gravure en annexe.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁵⁶ « Ses deux fils qui sont à ses côtés auront part à la victoire et achèveront avec leurs arcs ce qu'elle va commencer avec sa javeline [...] Vous ne vous étonnerez point de leur voir tant de cœur en si peu d'âge, si vous considérez qu'ils sont nés d'une Héroïne qui a toutes les Grâces de son sexe et toutes les Vertus du nôtre. Son courage actif ne se communique pas seulement à ses Enfants [...]. Il échauffe toute la Maison et inspire tous les Domestiques », *ibid.* p. 205. Mais le rôle de mère vertueuse de Zénobie ne s'arrête pas là, ses filles sont aussi évoquées : « Il n'est pas jusqu'à ses filles qui ne soient vaillantes à son exemple », et bien qu'elles ne soient pas représentées sur la gravure, le Père Le Moyne les suggère à l'imagination du lecteur : « Vous pourriez être spectateurs de leur assurance et de leur adresse si les arbres ne vous en ôtaient point la vue », *ibid.* p. 206. Il s'agit bien de faire de Zénobie une mère exemplaire.

pas vraiment celle que Scudéry donne dans *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques*. Zénobie harangue ses filles après la défaite contre Aurélien et son exil à Rome, donc bien après le moment où la situe le Père Le Moyne et en contradiction avec le dénouement de la pièce de d'Aubignac⁶⁵⁷. On pourrait s'attendre à des manifestations de désespoir, à des plaintes contre la cruauté du vainqueur et l'injustice divine. En fait, loin de toute émotion tragique, Zénobie exprime avec sérénité une vision très personnelle, très individualiste du destin. Elle s'est battue avec courage, a été louée par le vainqueur⁶⁵⁸ et, point commun avec le texte du Père Le Moyne, a rempli ses devoirs d'épouse éplorée et de mère⁶⁵⁹. Mais là s'arrête la ressemblance avec l'éloge jésuitique et là s'arrête pour Zénobie son dévouement aux autres : il s'agit pour elle désormais, tout en assumant son destin, de jouir de la vie qui lui est offerte⁶⁶⁰. Plus que tout, ce qu'elle veut magnifier et transmettre à ses filles, c'est le goût de la liberté, cette indépendance qui permet à chacun de construire son destin : « Enfin, mes Filles, pendant que j'étais toute chargée de fers, ou pour les mieux nommer de chaînes d'or et de pierreries, comme une illustre esclave ; pendant toute la magnificence de ce Triomphe, qui est sans doute le plus fâcheux jour de la servitude, j'étais libre dans mon cœur ». La grandeur reste donc pour Zénobie, avec la générosité, l'honneur et la gloire, une valeur indispensable, son courage à la guerre, sa fermeté, son sens des responsabilités, sa fierté, même pendant le triomphe qui arrache des larmes aux spectateurs romains, sont célébrés, mais, par-dessus tout, domine ici l'idée qu'une femme doit être libre de concevoir sa vie comme elle l'entend. Le choix de Zénobie ne fut pas celui de Sophonisbe, dont la harangue précède la sienne⁶⁶¹, mais Scudéry se garde bien de

⁶⁵⁷ La pièce de d'Aubignac se termine sur la mort de Zénobie, bien qu'Aurélien s'y soit montré hostile. C'est Marcellin, son général de cavalerie, qui s'est chargé de l'exécuter, expliquant à Aurélien qui le maudit : « Je vous ai sauvé au bord du précipice. Les Prétoriens voulaient absolument la mort de cette femme, ou méditaient la vôtre », éd. cit., V, 7, p. 141. Les sources historiques sont très contradictoires sur le sort de Zénobie après la prise de Palmyre.

⁶⁵⁸ Aurélien a reconnu dans une lettre adressée à un ami « qu'il était vrai qu'il faisait la guerre à une femme, mais à une femme qui avait plus d'Archers à sa solde que si c'eût été un homme. À une femme qui avait de la prudence dans le péril et qui par sa prévoyance avait fait un si grand appareil de guerre », éd. cit., p. 108-109.

⁶⁵⁹ « La perte d'Odenat est sans doute ce qui m'a rendu moins rude la perte de ma liberté. J'eus plus de peine à suivre mon cher Seigneur jusques au Tombeau que je n'en ai eu à suivre le char d'Aurélien [...]. Mais quoique ma douleur fût excessive, je ne m'arrêtai pas pourtant longtemps à pleurer : je songai à conserver l'Empire à mes Enfants et à laver le sang qu'il avait répandu avec le sang de ses ennemis », *ibid.*, p. 105.

⁶⁶⁰ « Pour moi, mes Filles [...], je tiens que quiconque a vécu avecques gloire doit mourir le plus tard qu'il lui est possible ; et qu'à raisonnablement parler, la mort précipitée est plutôt une marque de remords, de repentir et de faiblesse que de grandeur de courage ». Se comparant à Cléopâtre, elle déclare : « mais il y a cette différence entre cette grande Reine et moi, que toute sa gloire consiste en sa mort, et que je fais consister la mienne en ma vie », *ibid.*, p. 113.

⁶⁶¹ Harangue adressée à Massinisse, après leur mariage, au moment où Scipion doit décider si Sophonisbe doit subir ou non l'humiliation du triomphe (éd. cit., p. 79 sq.) La relation de Sophonisbe à Massinisse est de tendresse et de respect (« Mon cher Massinisse », « généreux Massinisse »). Elle attend avec confiance qu'il lui apporte l'amour ou la mort, sans douter un instant de son dévouement. Ces sentiments sont proches de ceux de l'héroïne de la pièce de Mairet... bien loin de ceux que Corneille attribuera à « sa » Sophonisbe en 1663, en la transformant en une femme d'élite, qui méprise ce compagnon indigne et soumis aux Romains, une femme qui affirme que la lâcheté est du côté des hommes et que seules les femmes sont d'une absolue intégrité, opinion qu'elle partage d'ailleurs avec sa rivale et jumelle, Eryxe (voir *supra*, p. 181).

donner à l'une ou à l'autre sa préférence : « l'une et l'autre ont la Vertu pour objet tant il est vrai que toutes choses ont des visages divers, selon le biais dont on les regarde »⁶⁶². Au lecteur, ou plutôt à la lectrice, de réfléchir et de juger : « Cette harangue et celle qui précède font bien voir que toutes les choses ont deux faces, et que par des chemins différents, on arrive à même fin, je veux dire à la vertu. Sophonisbe veut mourir, la vaillante Zénobie veut vivre, et toutes deux veulent vivre et mourir par des sentiments généreux »⁶⁶³. Il n'y a pas de loi, et chaque destin, s'il est en conformité avec la vertu, est digne d'intérêt. Chaque lecteur est libre ainsi de se forger sa propre opinion : « Vous avez entendu les raisons de l'une, oyez encor celle de l'autre et jugez de toutes les deux ». On voit que ces deux portraits de « femme forte », celui du Père Le Moyne et celui de Scudéry, ne servent pas les mêmes idéaux, conventionnel et moraliste d'un côté, émancipateur et individualiste de l'autre. L'exemple de Lucrèce, autre héroïne de tragédie de notre corpus et que nous avons évoquée plus haut⁶⁶⁴, parachèvera la comparaison des deux ouvrages. Le Père Le Moyne en fait le symbole de la vertu domestique : « Lucrèce sera à l'avenir, après la Liberté et la Vertu, leur Divinité domestique et la principale Religion de leurs Familles »⁶⁶⁵. En revanche, Scudéry met en relief à plusieurs reprises la notion de « gloire ». C'est au nom de sa réputation, pour préserver sa gloire⁶⁶⁶ que Lucrèce cède à Tarquin puis se suicide. Plus que l'épouse vertueuse, c'est l'épouse indépendante, soucieuse de sa propre renommée qui est ici célébrée, celle aussi qui sera à l'origine de la libération de Rome, celle qui deviendra le symbole de la Liberté contre la Tyrannie, comme dans la pièce de Du Ryer : « Lorsque le peuple de Rome verra Lucrèce poignardée, de sa propre main, pour ne pas survivre à son infortune, il croira plus facilement qu'une femme qui a plus aimé la gloire n'a pas pu y manquer volontairement. Cette dernière action justifiera toutes les miennes : il naîtra des soldats du sang que je répandrai pour vous aider à punir mon Tyran »⁶⁶⁷.

À travers ces quelques exemples, nous voulons démontrer combien la valorisation de la femme qui se dessine dans le courant du XVII^e siècle est complexe et ambiguë. Devant l'évolution inévitable des mentalités qui nécessite de lui attribuer une nouvelle considération et un nouveau statut, l'Église réagit en s'appropriant les vertus féminines et en les plaçant au service de la famille et du très chrétien Royaume de France.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 100.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Voir *supra*, p. 190, note 631.

⁶⁶⁵ Éd. cit., p. 231. Il est question des quatre hommes qui entourent Lucrèce sur la gravure, son père, son époux Collatin et deux sénateurs. Voir annexe (frontispices).

⁶⁶⁶ Tarquin l'ayant menacée de la tuer puis de tuer un esclave pour faire croire à son infidélité, elle ne pouvait que lui céder, ne voulant pas « être tenue infâme » : « je voulus vivre pour conserver ma réputation et pour ne pas mourir sans vengeance » (éd. cit., p. 196).

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 201-202. Lucrèce s'adresse à son époux, Collatin.

Concurremment, les précieuses dans les salons et les lettrés qui les soutiennent veulent donner de la femme une image supérieure à celle de l'homme : n'est-elle pas capable de posséder toutes ses qualités héroïques en y joignant en plus les siennes propres, de sensibilité et de naturel ? Les deux courants cohabitent et se mêlent jusque dans le milieu du siècle, puis, dans les années 1650-1660, l'image de l'héroïne indépendante, qui se forge son propre destin et se passe (ou s'accommode avec condescendance) de l'appui des hommes semble l'emporter. Pudique jeune femme qui sacrifie sa vie à son honneur dans les tragédies des années 1635-1645, mais aussi, à peu près à la même époque, épouse et mère dévouée qui ne néglige pas pour autant les vertus guerrières – nous allons le voir à travers les exemples des épouses soutenant le héros vaincu – cette « femme forte » change au tournant du siècle avec le déclin de la tragi-comédie (qui fait passer de mode le motif de la jeune femme harcelée par un arrogant vainqueur) et surtout avec l'affaiblissement de l'image du héros masculin. De nouvelles « femmes fortes » font alors leur apparition sur scène, dont nous aurons à reparler⁶⁶⁸. Des femmes qui, soit sont elles-mêmes les héroïnes et mènent l'action, à l'instar de Cléopâtre dans *Rodogune* de Corneille, soit, à l'image d'Épicaris dans *La Mort de Sénèque* de Tristan, sont des victimes si combatives qu'elles n'attirent ni sentiments galants ni désir de protection⁶⁶⁹. Épicaris, prisonnière de Néron, après l'échec du complot contre lui, n'a rien d'une vierge effarouchée. Son honneur réside dans la fidélité à la cause politique pour laquelle elle s'est engagée et pour laquelle elle sacrifie sa vie. Elle ne cherche pas à convaincre ou à éveiller la compassion du vainqueur, au contraire, elle l'accuse et le provoque :

Crains-tu tant une fille ? Il faut que tu t'assures,
 Son sang, de ton esprit, peut guérir les blessures :
 Commande qu'on m'égorge, et ne diffère pas
 De dissiper soudain ta peur par mon trépas.

Avant de mourir, malgré la torture à laquelle on l'a soumise, elle ne recule devant aucune insulte :

Je te hais comme un monstre abîmé dans le crime ;

⁶⁶⁸ Voir *infra*, troisième partie, « les Impératrices », p. 470.

⁶⁶⁹ France Marchal-Ninosque, dans un article consacré au personnage mythique de Sémiramis (« Un siècle de littérature devant la légende de Sémiramis (1647-1748) » dans *Le livre du monde et le monde des livres, mélanges offerts à F. Moureau*, PUPS, 2012, p. 217-230, montre que dans la tragédie de Gabriel Gilbert (*Sémiramis*, 1647), le personnage arbore de idées résolument « féministes » : « Montrons à mes sujets la grandeur de mon âme, / Qu'un trône est dignement rempli par une femme. / Qu'en la mort de Ninus l'Univers a gagné. / Et que Sémiramis mieux qu'un homme a régné », Paris, Augustin Courbé, V, scène 4 et dernière, p. 115. On pourrait croire que le Père Le Moyne rejoint le courant précieux, puisqu'il évoque lui aussi Sémiramis dans sa *Gallerie des femmes fortes* pour illustrer cette réflexion morale : « la carrière de l'honneur est pour elle [la femme] aussi grande et aussi large que pour nous » (p. 130). En réalité ce n'est, nous dit France Marchal-Ninosque, que pour proposer « comme exemples de vertu héroïque des chrétiennes défendant la croix », Sémiramis ne servant que d'illustration à l'exemple de la pucelle d'Orléans : « à l'évidence, ajoute-t-elle, ce ne sont pas les illustres païennes qui doivent encadrer ses récits ».

Et trouve que ta mort est un coup légitime.⁶⁷⁰

Épicaris n'est qu'une des premières manifestations de l'émergence de cette nouvelle catégorie de « femmes fortes » qui vont dominer la deuxième moitié du siècle et reflètent le courant « féministe » qui s'épanouit dans les salons précieux. Corneille, reconnu par les précieuses comme un défenseur de leur cause⁶⁷¹, avait créé de son côté, à partir de la « trilogie des monstres » (1644-1647)⁶⁷², des héroïnes à la personnalité si affirmée qu'elle se révélait parfois écrasante pour leur infortuné compagnon. L'image de la « femme forte » évolue donc quelque peu au cours du XVII^e siècle et conduit aux alentours des années 1660 à des héroïnes si dominatrices que, telles les Amazones, elles pourraient (elles voudraient ?) se passer de l'appui des hommes⁶⁷³.

Femmes ou hommes, nos héros vaincus ont donc une grandeur et une force tragique indéniables. Cette force souvent vient de leur entourage, qui tout en leur apportant le soutien affectif, les oblige à redoubler de courage pour le protéger. Lucrèce pense avant tout à transmettre aux siens, à son époux, à sa famille et à son peuple, ses sentiments de révolte contre la tyrannie. Épicaris résiste à la torture parce qu'elle veut préserver les autres membres de la coalition, dont elle se sent responsable, même s'ils ne sont pas, à proprement parler, des membres de sa famille. Bien que femme, elle donne à tous les hommes une leçon de solidarité et de responsabilité qui ennoblit encore sa mort, rapportée avec respect par le capitaine des gardes de Néron :

Par un ordre cruel, on vient de la gêner,
Cette illustre beauté dont l'âme est si fidèle ;
Et par mille tourments on n'a rien tiré d'elle,
Son merveilleux esprit de son cœur soutenu
A dénié le fait, mais d'un air ingénu,
D'une grâce et d'un front qui peuvent tout confondre,
Et déjà son témoin ne sait plus quoi répondre.⁶⁷⁴

Le vaincu prend toute sa grandeur tragique grâce à sa mort, il renverse les valeurs, devient le vainqueur de son vainqueur et lui vole, en quelque sorte, sa gloire par le sacrifice de sa vie, son courage et son héroïsme. Mais, dans cet assaut de générosité, où les femmes ne se montrent pas inférieures par leur fermeté et leur sens de l'honneur, la force morale et la conviction qui l'animent viennent de ce sentiment de légitimité que nourrit le soutien de

⁶⁷⁰ *La Mort de Sénèque*, éd. cit., III, 1, v. 887-890, p. 365 et V, 3, v. 1743-44, p. 399.

⁶⁷¹ Voir *infra*, p. 473.

⁶⁷² Voir *supra*, p. 72.

⁶⁷³ Par la suite, il semble que le XVIII^e siècle marque un recul dans le « militantisme féministe ». L'article de France Marchal-Ninosque cité plus haut se conclut en effet ainsi : « Ce siècle serait-il incapable d'assumer le modèle d'une femme politique aussi fermement que le siècle précédent ? Le modèle du pouvoir des femmes dans l'État aurait servi de frein plus que d'aiguillon dans la première décennie du XVIII^e siècle puis dans la décennie 1740, à des moments de l'Histoire où un monarque vieillissant semblait livrer le trône à une épouse qu'aimaient peu les Français puis où un monarque de moins en moins "Bien Aimé" le livrait à ses maîtresses : l'autorité des Régentes du siècle précédent s'est évanouie ».

⁶⁷⁴ *La Mort de Sénèque*, IV, 2, v. 1130-1136, p. 376.

tout un clan. La famille, conjoints et enfants, serviteurs, amis, confidents constituent autour de lui une communauté solidaire, une fratrie, qui l'assiste sans retenue, se prépare à le suivre dans la mort et porte son héroïsme à un niveau exceptionnel.

III-2- Destin individuel / destin collectif

III-2-1- Mort solitaire du vaincu

La différence la plus frappante peut-être entre les pièces de la dernière période et les premières, c'est la solitude du vaincu. En effet, dans les pièces de la dernière période, en particulier dans les tragédies de Thomas Corneille⁶⁷⁵, le vaincu meurt seul, abandonné de tous, rejeté, méprisé, même par son entourage, même par ses propres enfants, tant son inhumanité, son absence de sentiments a découragé les meilleures volontés. Commode meurt trahi par son serviteur Flavian qui ne supporte plus « ses ordres inhumains »⁶⁷⁶. Mégabise, dans *Darius*, meurt par la faute de son propre père (c'est lui qui a sauvé Darius et lui a révélé son identité) et la trahison de ses amis conjurés. Bien que se disant amoureux d'Amestris, la sœur du roi, il lui a préféré le pouvoir et semble ne pas savoir ce qu'est l'amour : « Mes désirs vont au trône »⁶⁷⁷. Stilicon trahit ses deux fils : d'une part, son fils adoptif, l'empereur Honorius, dont il était le tuteur, en prenant la tête d'un complot qui doit le renverser ; d'autre part son propre fils, Eucherius, qui est accusé à tort de mener ce

⁶⁷⁵ Si dans toutes les pièces de la dernière période, la notion de clan, de solidarité a totalement disparu (tous les vaincus meurent seuls), ils ne sont pas pour autant tous des personnages immoraux et détestables. Quinault a écrit durant cette période surtout des tragi-comédies, dont le dénouement est forcément heureux. Ses seules tragédies alors sont *La Mort de Cyrus* (1656) et *Agrippa ou le faux Tibérinus* (1662). *Agrippa* se termine par un dénouement heureux, mais *La Mort de Cyrus* semble retrouver (ou prolonger) d'une certaine manière la grandeur tragique des premières pièces. Le personnage machiavélique, qui mourra abandonné de tous (le général Odatirse) n'est pas le héros vaincu militairement (Cyrus) qui, lui, reste noble et grand jusqu'à la fin, tue le traître, se suicide et sera suivi dans la mort par la femme qu'il aime (Thomiris, reine des Scythes), comme les héros des premières pièces (elle réclame même d'être enterrée avec lui : « Dans le même cercueil, malgré le sort funeste, / De Cyrus et de moi rejoignez ce qui reste », éd. cit., V, 7, p. 430). Néanmoins, la dimension politique de la pièce est inexistante, et le soutien de Thomiris n'a rien à voir avec celui d'une Hysicratée dans *La Mort de Mithridate*, il s'agit d'une pure intrigue galante, sans aucune complicité idéologique. Chez Corneille (*Sertorius*, *Sophonisbe*), le vaincu garde la noblesse tragique des premières pièces, et s'il meurt seul, du moins est-ce dans la gloire et avec la reconnaissance de l'ennemi. Pompée rend hommage à Sertorius et le venge, en faisant assassiner Perpenna. Il l'appelle « notre grand héros » et lui fait « dresser un tombeau, témoin de son malheur, / Qui le soit de sa gloire et de notre douleur » (V, 8, v. 1919-1920). Sophonisbe est « admirée » par Eryxe, sa rivale (v.1803) et par Lélius, le représentant de Rome : « Une telle fierté devait naître romaine » (V, 7, v. 1812). La perte de la grandeur tragique du vaincu (ou le glissement d'une forme de tragique à une autre) ne concerne donc pas toutes les pièces de la dernière période, mais l'individualisme est en revanche une valeur nouvelle qui apparaît dans toutes les pièces des années 1660, puisque aucun de ces vaincus n'est accompagné dans la mort par son clan ou sa famille.

⁶⁷⁶ *La Mort de l'empereur Commode*, éd. cit., V, 1, p. 267.

⁶⁷⁷ Éd. cit., I, 2, p. 283.

complot et qu'il préfère accabler plutôt que de se dénoncer⁶⁷⁸. Sinorix, dans *Camma, reine de Galatie*, a fait le malheur de la femme qu'il aimait, jamais elle ne lui a pardonné⁶⁷⁹. Maximian fait également le vide autour de lui : il n'hésite pas à sacrifier son confident Martian, lorsque les premières arrestations des membres du complot ont lieu, et à accuser effrontément devant sa fille, impuissante et en larmes, l'homme qu'elle aime et qu'il a fait assassiner, Sévère⁶⁸⁰. Ainsi, tous ces vaincus ont négligé, détruit ou sacrifié leur entourage, leurs amis, leur propre famille. Ils ont fait passer leur ambition politique avant tout sentiment et se retrouvent donc privés de soutien, seuls pour affronter la mort. Le lexique qui caractérise leurs dernières paroles est significatif : trois mots reviennent, l'adjectif « seul », le pronom réfléchi « moi-même », le verbe « abandonner »⁶⁸¹. Parfois cette solitude est soulignée par l'absence de communication dans le dernier message que veut laisser le mourant : ses paroles restent inachevées ou la personne à qui il les adresse ne peut ou ne veut les entendre⁶⁸². En même temps qu'ils subissent cet abandon et cet isolement, les vaincus des pièces de la dernière période manifestent une certaine noblesse dans leurs derniers moments : ils affichent leur culpabilité et provoquent la mort soit dans

⁶⁷⁸ Éd. cit., III, 3, p. 379 : « Mais ce fils trop perfide, et toutefois trop cher, / À sa peine par là ne se peut arracher. / Qu'il périsse l'ingrat, dont la rage secrète / Par votre seule mort se peut voir satisfaite ».

⁶⁷⁹ Éd. cit., V, 5, p. 554. Rappelons que Sinorix a assassiné le roi de Galatie, Sinatus, plus pour l'amour de Camma, femme de Sinorix, que pour celui du pouvoir (« Des beautés de la Reine éperdument épris, / D'un parricide affreux je l'ai faite le prix », éd. cit., I, 1, v. 43-44, p. 96).

⁶⁸⁰ Sévère, avant de mourir a eu le temps de révéler à Constantin le machiavélisme de Maximian, mais celui-ci contre-attaque, sans aucun souci de la douleur de sa fille qui aime Sévère : « Il meurt en m'accusant ; laissez couler vos pleurs, / Vous les devez, Madame, à ses tristes malheurs. / Un amant qui pour vous a fait amas de crimes / Doit rendre par sa mort vos larmes légitimes », *Maximian* dans *Le Théâtre de T. Corneille*, éd. cit., partie III, V, 6, p. 61.

⁶⁸¹ Dans *La Mort de l'empereur Commode* et dans *Darius* de Thomas Corneille, c'est le verbe « abandonner » qui marque la solitude du vaincu. Commode, empoisonné est : « Abandonné sans crainte à ses derniers transports » (V, 7, p. 275), mais il aura encore la force de se frapper lui-même. Mégabise dans *Darius* constate que « le Ciel [l'] abandonne ». Pour cette raison, il décide d'assumer cette solitude, et refuse l'aide de Darius « Ne lui [à Ochus] demande rien / À défaut de son sang, j'abandonne le mien » (V, 3 et dernière, p. 343). Chez Stilicon, Maximian, Mézence (*Agrippa ou le faux Tiberinus*), on remarque surtout les pronoms « moi seul », « moi-même » ou l'adjectif « seul » (nous les soulignons). Stilicon, qui est responsable de la mort de son fils, se retrouve seul à affronter le poids du remords : « Pour couronner ce Fils qui n'eût pu le prétendre / *Moi seul* à son insu je faisais entreprendre. [...] Le Ciel, dont la puissance à nos desseins préside, / Tourne contre *moi seul* mon lâche parricide » (*Stilicon*, V, 6, p. 410). Maximian refuse toute explication à sa trahison et rejette toute intervention (dont celle de sa fille Fauste), car seul le Trône avait de l'importance pour lui : « Mais comme à l'attentat le Trône *seul* m'anime / Lorsque j'en perds l'espoir, je perds l'ardeur du crime. [...] Régnerez, régnerez, Madame, et cessez de penser / Qu'au rang de vos Sujets je puisse m'abaisser » (*Maximian*, V, 7 et dernière, p. 65). Mézence dans *Agrippa ou le faux Tiberinus* provoque la mort en s'acharnant au combat, alors que le faux Tiberinus voudrait le sauver : « Mézence *seul* s'obstine en cet état funeste / Je défends qu'on le presse, et retiens les Soldats ; / Mais en vain on l'épargne, il ne s'épargne pas » (V, 5 et dernière, p. 71-72).

⁶⁸² Dans *Camma, reine de Galatie* de Thomas Corneille et dans *Oropaste* de Boyer, les dernières paroles des deux « félons », Sinorix, assassin de l'époux de Camma et Oropaste, usurpateur du trône de Tonaxare, restent sans réponse et surtout sans pardon de la part de celles qu'ils sollicitent (et pour qui ils sont devenus criminels). Camma n'entendra pas les soupirs de Sinorix qui prononce son nom en mourant : « Si j'osais me flatter d'obtenir de la Reine... » Ses dernières paroles lui seront rapportées par Sosime, le capitaine des gardes (V, 6, v. 1981, p. 170). Hésione laisse les serviteurs emporter Oropaste pour qu'il meure loin de ses « beaux yeux » sans lui dire un seul mot, alors qu'il a tenu à se justifier devant elle de cette usurpation « involontaire » : « Le sort et ma vertu m'on fait régner sans crime » (V, 8 et dernière, v. 2102, p. 210).

un combat suicidaire soit en se frappant eux-mêmes⁶⁸³. La grandeur tragique de ce vaincu indigne, égoïste, hypocrite, fourbe ou imposteur, est là, dans ce dernier affrontement, dans cette solitude assumée, dans cette reconnaissance orgueilleuse de ses crimes.

III-2-2- Perspectives d'une mort collective

Au contraire, dans les pièces de la première période, le vaincu ne meurt jamais seul, il est soutenu, encouragé et accompagné dans la mort par ses serviteurs ou sa famille qui exigent de partager son sort. Dans une société où émergent l'honnêteté et les valeurs mondaines et sociables, il est incontestable que pour l'homme vertueux, la solitude est rejetée au profit de la solidarité. Ce sont les épouses, plus particulièrement, qui vont se distinguer par leur indéfectible fidélité. « Femmes fortes » auréolées de vertus conjugales et guerrières⁶⁸⁴, elles ne supportent pas de laisser leur époux affronter seul la défaite et veulent l'accompagner dans la mort. Hypsicratée, dans *La Mort de Mithridate* de La Calprenède, témoigne à son égard d'un soutien sans faille dans la bonne ou la mauvaise fortune, puisqu'ils ne sont « plus qu'un » (I, 2, v. 199). Après sa défaite devant les troupes de Pompée, Mithridate, assiégé avec sa famille dans son palais de Sinope, tente une dernière sortie (II, 5), où Hypsicratée le suit. Jusque sur le champ de bataille, elle veut rester à ses côtés :

Sachez que les malheurs augmentent mon courage,
Et que dans un combat, où mon amour m'engage,
Contre tous les efforts de l'Empire romain
Votre meilleur secours est celui de ma main.⁶⁸⁵

Après l'échec de cette tentative, la pensée de Mithridate est désormais uniquement concentrée sur le sort de sa femme et de ses filles qui ne veulent toujours pas l'abandonner. Son seul souci est qu'elles subiront, à cause de cela, l'humiliation du triomphe :

Je n'ai point de regret d'abandonner la vie,
Cette main me l'aurait depuis longtemps ravie,

⁶⁸³ Commode, bien qu'empoisonné par les conjurés, se poignarde lui-même pour être seul responsable de sa mort : « Là saisi d'un poignard, sa rage impatiente / Presse à coups redoublés la mort qu'il voit trop lente » (*Commode*, V, 7, p. 275). Mégabise refuse l'aide de Darius et insiste pour être puni : « Il faut qu'il soit versé, ce sang lâche et timide / Qui trembla si longtemps pour un seul parricide, / L'avoir trop différé mérite le trépas / Et je le punirais de ne me punir pas » (*Darius*, V, 3, p. 343). Stilicon se suicide, refusant que qui que ce soit d'autre lui fasse justice : « Mais de ce lâche cœur l'ingratitude extrême / Ne souffre point pour moi de bourreau que moi-même » (*Stilicon*, V, 8 et dernière, p. 412). Maximian rejette l'intervention de sa fille et se tue de rage de n'avoir pu tuer Honorius : « Voilà pour me punir d'avoir manqué ta chute / Et comme je prononce, et comme j'exécute. *Il tire un poignard dont il se tue* (Maximian, V, 7 et dernière, p. 65). Enfin, Mézence, dans *Agrippa ou le faux Tibérinus*, provoque sa propre mort, puisque Lavinie lui avait ordonné de tuer Agrippa (qu'elle croyait être Tibérinus) et qu'il a échoué : « Animé par votre ordre, et n'ayant pu le suivre / Par le soins d'un Rival, il dédaigne de vivre, / Ne peut se pardonner, et sans montrer d'effroi, / Tourne sur lui les coups qu'il a manqués sur moi » (V, 5 et dernière, p. 71-72).

⁶⁸⁴ Voir *supra*, p. 189 sqq.

⁶⁸⁵ *La Mort de Mithridate*, éd. cit., II, 1, v.325-328, p. 157-158.

Si je ne vous laissais en proie aux ennemis,
 Qui vengeraient sur vous ce qu'un autre a commis.
 A la suite d'un char mon épouse et mes filles,
 Le triomphe honoré de toute ma famille,
 Ma chère Hypsicratée esclave dans les fers,
 Ferait mourir mon âme au milieu des enfers.⁶⁸⁶

C'est à ce moment-là que se manifeste de la manière la plus pathétique la solidarité du clan autour de Mithridate. D'abord, Hypsicratée insiste sur son désir de mourir avec lui :

Rome qui dans nos murs impunément nous brave
 Ne recevra jamais Hypsicratée esclave : [...]
 Votre épouse partant vous tiendra compagnie,
 Et de votre tombeau ne sera point bannie.
 Elle sait dès longtemps mépriser le trépas,
 Et les plus grands périls ne l'épouvantent pas.⁶⁸⁷

Puis ses deux filles, Mithridatie et Nise, et sa belle-fille, Bérénice, lui témoigneront à leur tour amour et soutien. Bérénice est un cas remarquable, puisque femme de Pharnace et aimée de lui, elle devrait se retrouver dans le camp du vainqueur. Pharnace, de son côté, a tout fait pour la sauver, mais lors de l'entrevue qu'elle lui réclame (acte III, scène 3), elle ne songe qu'à obtenir la grâce de Mithridate et de sa famille. Elle a choisi son camp dès le début de la pièce⁶⁸⁸. Malgré l'attitude hostile au départ de Mithridate (« C'est l'épouse d'un traître », I, 2, v. 221), malgré les injonctions de ses belles-sœurs qui voudraient qu'elle échappe à leur sort (« Vous fuyez le salut et l'espoir d'un bienfait », II, 2, v. 419), elle reste inébranlable. Au moment de leur mort collective, chacun fait assaut de générosité. C'est une dispute entre les deux filles de Mithridate et Hypsicratée à celle qui mourra le plus tôt, tandis que Bérénice les supplie de partager avec elle le poison :

Ô vous, grand Mithridate, et vous, Hypsicratée,
 Quel crime ai-je commis pour être rejetée ?
 Pourquoi le même honneur ne me sera permis ?

Et quand elle l'obtient :

Ah ! que je suis heureuse !
 Que ma perte rendra les Romains envieux,
 Et que j'expirerai d'un trépas glorieux !⁶⁸⁹

Porcie dans *La Mort de César* de Scudéry veut montrer à tous qu'elle est digne de son mari. « La fille de Caton et la femme de Brutus » est prête à mourir avec lui : « Aussi bien

⁶⁸⁶ *Ibid.*, III, 1, v. 673-680, p. 168-169.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, v. 681-682

⁶⁸⁸ Elle insiste auprès de Mithridate pour rester avec les vaincus et refuse de retourner vers son époux : « Je ne le puis aimer après sa trahison / Je quitte un déloyal, puisqu'il quitte son père, / Et mourant avec vous je fais ce qu'il dût faire. / Ne me refusez pas un charitable appui, / Permettez que je vive ailleurs qu'auprès de lui », éd. cit., I, 3, v. 252-256, p. 155.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, V, 2, v. 1491-1493 et 1552-1554, p. 194 et 196.

que ton cœur subsistera ma foi »⁶⁹⁰. En regardant les charbons ardents qu'elle avalera bientôt, elle lui promet : « Ma fin suivra la tienne »⁶⁹¹. Celle de *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal est tout aussi fidèle à son époux, elle était même prête, comme Hypsicratée pour Mithridate, à l'accompagner au combat, si l'intervention prudente de sa suivante, à l'acte I, scène 6, ne l'en avait dissuadée :

Il ne m'importe point d'obtenir la victoire,
Mon sort est assez beau, je n'ai que trop de gloire,
Pourvu que combattant pour le peuple romain,
Je meure comme Brute une épée à la main.⁶⁹²

Après la mort de Brutus, elle parviendra à se suicider, malgré la surveillance constante autour d'elle depuis qu'elle avait annoncé sa décision de le suivre à la scène 5 de l'acte V :

Ha Brute ! cher objet de mes amères larmes,
Pourquoi voulant mourir avec tes propres armes
N'as-tu pas commandé que par un pareil sort
Ce qui restait de toi fut aussi mis à mort ? [...]
Amis injurieux qui choquez mon envie,
Vous travaillez en vain à conserver ma vie,
Tous ces soins peuvent bien augmenter mon ennui,
Mais non pas m'empêcher de mourir aujourd'hui,
Brute et la liberté prononcent cet oracle⁶⁹³.

Les suivantes et les confidentes font aussi partie de ce clan qui fait corps avec le héros vaincu et l'accompagne dans la mort. Corisbé et Phénice, les suivantes de la Sophonisbe de Mairet, veulent absolument partager son sort :

Hé ! Madame, plaignez votre seule infortune,
Et souffrez qu'avec vous elle nous soit commune ;
En cela seulement le Sort nous fait plaisir,
Et veut bien nous traiter selon notre désir.
Cette même rigueur du mal qui vous afflige,
En la souffrant pour vous, nous plaît et nous oblige ;
Comme nous eûmes part à vos prospérités,
Il faut bien nous sentir de vos adversités.

Ce dévouement est mis en valeur par la réaction émue de Sophonisbe, qui leur rend hommage et admire leur abnégation :

Ô miracle de foi, d'amour et de sagesse,
Digne d'un autre sort, et d'une autre maîtresse !⁶⁹⁴

Mais ce n'est pas pour autant qu'elle accepte leur sacrifice, tout au plus leur demande-t-elle de ne pas la quitter jusqu'à sa mort :

Mes filles aidez-moi, portez-moi sur ma couche,
Et que je meure au moins dessus le même lit

⁶⁹⁰ *La Mort de César*, éd. cit., V, 5, p. 78.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁹² *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., I, 6, p. 24.

⁶⁹³ *Ibid.*, V, 5, p. 90-92.

⁶⁹⁴ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., II, 3, v. 550-560, p. 688.

Où mon funeste hymen hier au soir s'accomplit.⁶⁹⁵

Il ne doit revenir qu'à la femme forte, grande guerrière ou conquérante, d'acquérir les lauriers décernés aux héros assez généreux pour ne pas craindre de mourir :

Je vous commande donc, comme votre maîtresse,
De contenir si bien la douleur qui vous presse
Que vos pleurs ni vos cris ne déhonoront pas
La gloire qui doit suivre un si noble trépas.⁶⁹⁶

Les servantes de Cléopâtre, plus combatives, parviennent, comme les filles de Mithridate, à obtenir le privilège de suivre leur maîtresse dans la mort. Charmion et Iras dans la version de Mairet se disputent le vase qui contient le serpent au venin mortel que Cléopâtre a utilisé :

Charmion : Souffrez que nous prenions pour salaire avancé,
Le reste du trésor que vous avez laissé,
Et par une faveur ardemment souhaitée,
Que nous portions la main où vous l'avez portée.

Cléopâtre : Puisque vous le voulez, mes filles, je le veux,
Tenez, voilà de quoi satisfaire vos vœux.

Elle leur donne le vase.

Iras prenant le vase : Ma sœur excusez-moi, c'est en cette occurrence,
Que je ne vous puis rendre aucune déférence.

Charmion : Hâtez-vous donc de grâce.

Cléopâtre : Ô généreux esprits :
Rare contention, dont la mort est le prix.⁶⁹⁷

Même zèle, même rivalité et même dévouement pour leur maîtresse chez Charmion et Eras dans la version de Benserade, ce qui permet à la tragédie de multiplier les effets de générosité. Un grand cœur est capable de stimuler ceux qui l'entourent et de les engager sur la voie de la constance et de la fermeté :

Eras : Permettez donc qu'ici je devance vos pas,
Ainsi quand vous mourrez je ne pleurerai pas,
Souffrez que je sois ferme, et que ma vertu brille,
En vous voyant mourir j'aurais peur d'être fille.

Charmion : Que ce soit moi, Madame, où le bras de la mort
Exerce la rigueur de son premier effort,
Si jamais vous servant j'eus l'honneur de vous plaire,
Accordez-moi ce bien, que ce soit mon salaire,
Les dieux ne sont en vain si longtemps suppliés,
Voyez-moi de ce pas tomber morte à vos pieds. [...]

Eras : Madame, qu'avec vous je quitte la lumière,
Non, non, je veux ma sœur, la suivre la première,
Et c'est à moi l'honneur de ce second trépas,
Ô mort ! Dépêche-toi que je ne pleure pas.

Charmion : Je verrai la vertu dont vous êtes pourvue,

⁶⁹⁵ *Ibid.*, V, 5, v. 1685-1688, p. 724.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, v. 1665-1668.

⁶⁹⁷ *Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, éd. cit., V, 6, p. 84-85.

La mienne va paraître, et ne sera point vue,
Ma constance fera des efforts superflus,
Et sera sans témoins en paraissant le plus ?⁶⁹⁸

Il ne faudrait pas croire qu'une telle émulation dans la générosité et la constance est le seul apanage des femmes. L'entourage masculin aussi, amis ou serviteurs, n'est pas en reste et montre sa fidélité en mourant avant ou avec leur maître ou, preuve suprême de dévouement, en lui donnant la mort, don ultime, si noble et si douloureux que la plupart d'entre eux s'y refusent. Pour Antoine, dans *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, son ami Lucile préfère se tuer plutôt que de le frapper du coup fatal qu'il réclame :

Antoine : Enfin, pour satisfaire à mon dernier désir,
Faites que votre Antoine ait au moins ce plaisir,
Que d'achever sa vie en travaux si féconde
Par la main d'un ami le plus aimé du monde.
Lucile : Vivez, vivez plutôt, ou dispensez ma main,
De l'exécution de cet acte inhumain.
Antoine : Je veux absolument obtenir ma demande.
Lucile : Me le commandez-vous ?
Antoine : Oui, je vous le commande,
Tenez, je vous présente et l'épée et le corps,
Que vous devez pousser au royaume des morts.
Lucile : Seigneur, puisqu'il vous plaît que je sois l'homicide
De la race d'Enée et de celle d'Alcide,
Détournez je vous prie ou cachez à mes yeux
Cet auguste visage, et ce front glorieux,
Que j'ai vu commander à tant de milliers d'hommes.
*Il se tue.*⁶⁹⁹

Dans la pièce de Benserade, c'est Eros, esclave affranchi, et non Lucile, qui joue ce rôle du serviteur dévoué qui sacrifie sa vie pour prouver sa fidélité à son maître, tout en désobéissant à ses ordres :

Eros : Vous voulez que ce fer vous ôte la lumière ?
Vous attendez la mort de ma main meurtrière ?
Je dois être conforme à vos tristes souhaits,
Octroyez un pardon au crime que je fais.
Antoine : Frappe, je te pardonne une si belle offense.
Eros : Vous me pardonnez donc ma désobéissance,
Ou ma main, si j'ai dû vous donner le trépas,
Me l'offrant me punit de ne vous l'offrir pas.⁷⁰⁰

Antoine, seul, dans la scène suivante, ne peut que déplorer la mort de son fidèle serviteur :

Que fais-tu ? Mais déjà de ce noble courage
Dans les flots de son sang la vie a fait naufrage.
Eros, tu fais ton mal de ce qui fait mon bien,
Et tu rends à ton corps ce que je dois au mien,

⁶⁹⁸ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., V, 5, p. 48-49.

⁶⁹⁹ Mairet, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., IV, 2, p. 58-59.

⁷⁰⁰ Éd. cit., III, 1, p. 21-22.

J'approuve toutefois que tu cesses de vivre,
Antoine apprend de toi le chemin qu'il doit suivre⁷⁰¹.

Il serait de toute façon indigne à un héros de mourir par la main d'un autre. Le vrai courage consiste plutôt à s'offrir la mort, à se frapper soi-même. Nous noterons que les femmes font usage d'un *medium* (poison ou serpent) quand les hommes n'ont d'autre choix que de se frapper directement. Mais ce peut être, comme pour Cassius, dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal, une ultime preuve d'affection de la part des affranchis ou amis, qu'il supplie de lui témoigner :

Et vous, mes chers amis premiers dans mon estime,
Montrez en cet endroit que l'honneur vous anime,
Et que l'injuste effort d'un insolent vainqueur
Ne vous a pas ôté la force ni le cœur⁷⁰².

Mais contrairement à Lucile chez Mairet ou Eros chez Benserade, qui préfèrent se suicider que de tuer leur maître, l'un d'eux, Pindare, obéira, et pour les mêmes raisons cependant, par respect et dévouement envers son maître :

Devoirs, faveurs, bienfaits, liberté redonnée,
Venez vous présenter à mon âme obstinée ;
Chassez ces mouvements de tendresse et d'amour,
Et que l'obéissance y domine à son tour.
Mes vœux sont exaucés, cher Maître, je vous cède,
Et puisque votre bien dépend de ce remède,
Quoi que ce lâche cœur y souffre de combat,
Je veux être meurtrier pour n'être pas ingrat.

Autre particularité de la pièce : Pindare ne se tue pas ensuite, préférant, dit-il, porter ce remords comme une expiation, comme une autre forme de fidélité :

Faut-il que ce poignard après un tel forfait
Laisse encore durer le meurtrier qui l'a fait ?
Oui, qu'il vive l'ingrat, puisqu'une mort soudaine
Pour expier son crime aurait trop peu de peine,
Qu'il vive, mais vivant que ces cuisants remords
L'exposent tous les jours à de nouvelles morts.⁷⁰³

Par ailleurs, l'exemple du serviteur désireux de ne pas laisser partir seul son maître et de l'accompagner dans la mort est également présent dans la pièce, et ce à deux reprises. D'une part, Titine, autre affranchi de Cassius, parti prendre des nouvelles du camp de Brutus en le laissant avec Pindare et Démétrie⁷⁰⁴, se suicide sur son cadavre en le

⁷⁰¹ *Ibid.*, III, 2, p. 22.

⁷⁰² *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., III, 1, p. 42.

⁷⁰³ *Ibid.*, III, 4, p. 51 et 53.

⁷⁰⁴ Ce troisième affranchi, Démétrie, est moins respectable que les autres et passe lâchement dans le camp ennemi, en y apportant les armes de Cassius, espérant que : « Peut-être cet objet disposera leurs cœurs / A n'user pas sur moi du pouvoir des vainqueurs », *ibid.*, p. 53.

découvrant mort à son retour⁷⁰⁵. D'autre part, Straton, ami de Brutus, se retrouvant dans la même situation que Pindare face à Cassius, c'est-à-dire contraint par affection de tuer son maître ou ami, finit lui aussi par accepter après une longue résistance. Mais, contrairement à Pindare, il décide de ne pas survivre à Brutus et se frappe aussitôt, dans la même scène, avec le même poignard⁷⁰⁶. On le voit, *La Mort de Brute et de Porcie* est une des pièces les plus complexes et les plus riches sur bien des points, ici sur les différentes formes que peut prendre la solidarité du clan au moment de la mort du vaincu. Cette tragédie aura profité d'un climat exceptionnel de générosité et d'émulation dans la générosité, à tel point que le spectateur sort convaincu que la grandeur est de mourir en héros, non de vaincre, et qu'il y a plus de gloire à affronter la mort en vaincu qu'à triompher en vainqueur.

Ainsi, dans les pièces de la première période, le vaincu ne meurt jamais seul, sa femme, ses filles, ses confidents, ses serviteurs, ses amis forment autour de lui un clan solidaire qui ne le quitte pas, le soutient dans la mort, l'aide à mourir s'il le faut, partage cette mort avec lui et accentue indiscutablement la grandeur de ses derniers instants, par un effet de dilatation du tragique et du pathétique. De plus, par la présence de ce clan autour de lui, le héros mourant manifeste aussi des qualités humaines, de l'affection, de la tendresse qui enrichissent sa personnalité et rendent plus admirable encore son sacrifice au service de la gloire. Le souci de gloire ne se manifeste d'ailleurs pas seulement par le choix d'une mort volontaire qui prouve son courage et son refus de l'humiliation. Il lui faut, avant de mourir, lancer un dernier message, exprimer une ultime volonté qui vaut testament, s'adressant aux responsables de sa défaite, les dénonçant à la postérité et les soumettant à une malédiction à laquelle ils ne pourront échapper.

III-3- La Malédiction et le *fatum*

Le mot *fatum* signifiant « destin, destinée » vient du verbe *fari* « dire, prédire ». Il s'agit d'abord de la parole divine, de la parole révélée par les divinités aux humains par l'intermédiaire d'oracles ou d'augures. Par cette parole, les dieux expliquent aux hommes

⁷⁰⁵ Titine croit que les autres affranchis de Cassius l'ont tué par trahison « pour gagner le tyran » et il ne veut pas être jugé comme leur complice par la postérité : « Je veux à ma fureur me choisir pour victime, / Afin que mon esprit justement affligé / Ne me reproche pas de ne m'être vengé, / Et qu'on puisse trouver au Temple de mémoire / Que je fus innocent d'une action si noire », III, 5, p. 55.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, V, 4, p. 84-88. La résistance de Straton, quoique longue, se termine par sa capitulation (« Dure loi du devoir, que ta rigueur est grande ! / Obéissons pourtant, Brute l'a projeté »), à la grande joie de Brutus qui se jette sur son épée (voir *supra*, p. 185). Les remords de Straton (« Ha ! malheureux poignard, dont les lâches efforts / Nous ravissent un bien que la Parque révère, / Pourquoi ne puis-je avoir cent âmes et cent corps, / Afin de te saouler, et de me satisfaire ») le contraignent au suicide : « Ce coup va me venger du destin qui m'outrage : / Ha ! je tombe, je meurs, mon œil est obscurci, / Mais je souffre trop peu ; mort, redouble ta rage ».

quel chemin ils doivent suivre pour respecter l'ordre cosmique, l'ordre juste qu'ils ont conçu pour eux. Si les dieux peuvent transmettre leur conception de la justice à travers les prédictions et orienter les hommes pour qu'ils agissent au mieux, pourquoi les hommes en mourant ne deviendraient-ils pas leurs messagers et ne transmettraient-ils pas, grâce au pouvoir que leur donne ce rapprochement avec la divinité qu'est la mort, les volontés divines pour l'avenir du monde ? C'est le sens de cette malédiction qui vaut prophétie et que prononce le vaincu avant de quitter la terre. Si le mot *religio* est bien ce lien qui relie l'homme de l'Antiquité au monde supérieur et juste des Dieux, le vaincu, en mourant, en passant dans cet autre monde et en transmettant son ultime message, devient un vecteur de ce lien sacré entre les hommes et les dieux. L'homme qui a accepté la mort, qui s'est soumis au destin, prend, en effet, une part du pouvoir des dieux en devenant lui-même le propre auteur de son destin, son propre dieu. C'est le sens de la phrase de Sénèque devenue proverbiale : *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*, extraite d'un passage des *Lettres à Lucilius*⁷⁰⁷. Par son courage, en se soumettant à l'ordre des dieux, en acceptant leur volonté, le vaincu obtient des privilèges sacrés : il devient oracle et peut prédire l'avenir. Il exerce son pouvoir en prononçant une malédiction qui, dans les pièces d'avant 1645, est d'ordre politique et porte sur la nation qui l'a vaincu (Rome, dans la plupart des cas) ou sur son représentant. Mais, au tournant du siècle, les paroles ultimes du vaincu se « privatisent ». Négligeant la dimension politique et sous l'impulsion des nouvelles tendances individualistes, elles ne sont plus que l'expression d'une vengeance privée et ne visent plus qu'un individu, objet d'une haine tenace, personnelle et égoïste. Enfin, dans les pièces des années 1660, la malédiction finale, la parole ultime du vaincu prend une dimension totalement laïque, voire irréligieuse et blasphématoire, renversant complètement son sens originel, pour n'être plus que l'expression de l'impuissance humaine et du reniement des Dieux.

III-3-1- « Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! »

A travers ces paroles testamentaires qui ont la puissance des oracles divins, la mort du vaincu, dans les pièces de la période 1634-1643, n'est plus un simple « fait divers », un événement situé dans le temps et limité à son seul destin ou à celui de son entourage, elle prend une dimension eschatologique. Nouveau prophète, le vaincu menace son vainqueur,

⁷⁰⁷ *Lettres à Lucilius* dans *Œuvres complètes*, trad. J. Baillard, Paris, Hachette, 1914, tome second, lettre CVII, p. 380 : « [Et le destin s'impose au méchant comme au bon : /] Je cède, il me conduit ; je résiste, il m'entraîne ».

lui annonce son avenir et s'inscrit dans l'Histoire. Par sa mort et par ses paroles prophétiques, le vaincu se place à un niveau que le vainqueur qui reste vivant, qui reste sur terre, ne pourra atteindre et ne peut contester : le plan du sacré. Le vaincu s'impose au vainqueur et lui dicte ses volontés pour l'avenir, parachevant ce tableau qui fait de lui le vrai vainqueur dans ce couple vaincu / vainqueur. Vainqueur moralement, par la dignité et la noblesse de sa mort, par l'admiration et la sympathie qu'il suscite dans son entourage et chez le spectateur, il l'est aussi, à longue échéance, matériellement, parvenant à renverser, par ses prédictions, la situation de défaite actuelle en une victoire future, inéluctable, qu'il vivra à travers ses descendants. Nombreuses sont les pièces de la première période qui se terminent par ces paroles prémonitoires, annonciatrices de la déroute future du vainqueur, de sa mort ou du démantèlement de son royaume. Ce sont, en effet, dans ces premières pièces, que le vainqueur se montre le plus inflexible, persuadé de son bon droit, refusant toute conciliation, toute compréhension par rapport au vaincu et poursuivant jusqu'au bout, au nom de la raison d'État, son œuvre de vengeance et son devoir de châtiment envers lui. Mais grâce à la malédiction qu'il prononce avant de mourir, le vaincu projette la pièce dans le futur et renverse la situation : défaite aujourd'hui, mais victoire demain. Plus déterminé que le vainqueur, il s'inscrit dans l'avenir et proclame sa certitude d'une revanche prochaine et de la punition de son adversaire. La malédiction peut porter sur le seul dirigeant de l'État ou sur la nation entière responsable de son malheur, comme, en l'occurrence pour les pièces des années 1640, sur Rome. Rome, symbole de l'ordre vertueux⁷⁰⁸, ne se retrouve-t-elle pas aveuglée par l'ambition, obsédée par une expansion sans frein, oublieuse de la vertu originelle qui avait fait sa force ? Les paroles de Camille dans *Horace* sont évidemment les plus célèbres, quand le ressentiment se déploie en visions de vengeance et de sang :

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
 Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
 Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
 Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !
 Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
 Saper ses fondements encor mal assurés !
 Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
 Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie ;
 Que cent peuples unis des bouts de l'univers
 Passent pour la détruire et les monts et les mers !
 Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
 Et de ses propres mains déchire ses entrailles :
 Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
 Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux.
 Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,

⁷⁰⁸ Voir *supra*, p. 146.

Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre :
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir.⁷⁰⁹

L'époque où se passe *Horace* est importante, car dans ces paroles, Camille met en évidence que, dès la première agression de Rome sur ses voisins, dès la première tentative d'expansion et dès la première injustice (Albe étant considérée comme la sœur jumelle de Rome), bref, dès la victoire de Rome sur Albe, la ruine, le démantèlement, la chute de l'empire étaient inscrits dans sa destinée. Cette ambition démesurée ne peut qu'être punie et la punition sera à proportion des prétentions romaines, dans l'union pour sa destruction de tous les peuples qu'elle a soumis et méprisés. N'est-ce pas effectivement ce qui arrivera lors des années de décadence, quand de toutes parts les frontières craqueront sous la poussée des peuples asservis, avides de liberté ? D'autres avant Camille avaient dénoncé cette Rome ambitieuse et sans scrupule : Massinisse, dans la *Sophonisbe* de Mairet ou Antioche dans *Crisante* de Rotrou. Découvrant le corps de Sophonisbe et avant de se tuer lui-même, Massinisse appelle sur Rome toutes les malédictions, prédisant son anéantissement total, et mettant en cause son irréductible ambition :

Cependant en mourant, ô peuple ambitieux
J'appellerai sur toi la colère des Cieux.
Puisses-tu rencontrer, soit en paix, soit en guerre,
Toute chose contraire, et sur mer, et sur terre.
Que le Tage et le Pô, contre toi rebellés,
Te reprennent les biens que tu leur a volés ;
Que Mars faisant de Rome une seconde Troie
Donne aux Carthaginois tes richesses en proie,
Et que dans peu de temps le dernier des Romains
En finisse la race avec ses propres mains.⁷¹⁰

Dans la pièce de Tristan, la suivante de *Crisante*, Marcie, puis son époux, Antioche, roi de Corinthe, s'en prennent également tous deux à l'orgueil romain, cristallisation de l'*hybris* inacceptable. Si *Crisante*, prisonnière des Romains, a été violée par le lieutenant à qui elle avait été confiée, c'est bien parce que la légendaire vertu romaine a laissé place à l'arrogance d'un vainqueur sans vergogne. Marcie s'exprime la première, après la mort de *Crisante*. Elle mêle, dans ses paroles, condamnation et malédiction, organisant dans la rime orgueil / cercueil un lien indissoluble entre le péché d'*hybris* romain et l'assurance d'une décadence douloureuse :

Quel souffle des enfers, quel poison, quelle peste
Fait de la cour d'un prince un séjour si funeste ?
Puisse périr César, et Rome et son orgueil,

⁷⁰⁹ *Horace*, éd. cit., IV, 5, v. 1301-1318, p. 887.

⁷¹⁰ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., V, 8, v. 1811-1820, p. 729. Précisons néanmoins que théoriquement Massinisse est le vainqueur (l'allié des Romains), mais son amour pour Sophonisbe et son indignation lui font prendre le parti des vaincus.

Et devenir dans peu soi-même son cercueil !

Condamnation et malédiction que reprend Antioche quelques vers plus loin, avant de se suicider :

Qu'Auguste maintenant triomphe de ces lieux ;
Qu'il n'épargne fureur, force, ni violence,
Et que sans châtement règne son insolence ;
Notre sort s'est soustrait à son ambition ;
Crisante sans danger est ma possession ;
Là-bas, d'aucun souci l'esprit ne se consomme,
On s'y trouve à couvert des injures de Rome,
On n'y relève point de l'empire latin,
Et César quelque jour aura même destin.⁷¹¹

Les imprécations contre Rome dans ces premières tragédies de notre corpus sont toutes sur le même modèle rhétorique. Le discours, structuré par les rythmes binaires et ternaires et les accumulations d'adjectifs ou de substantifs, déploie en visions de sang la malédiction qui pèse sur la ville incarnant la superbe intolérable. Ainsi ces pièces des années 1634-1643 qui ont choisi Rome comme sujet de prédilection sont autant d'exemples de critique de sa politique expansionniste concentrée avec le plus de virulence dans les dernières paroles du vaincu, ennemi de Rome. Plus concis mais tout aussi accusateur que celui de Massinisse dans *Sophonisbe*, le dernier discours de Cléopâtre, dans *Marc-Antoine ou la Cléopâtre* du même Mairet, est rapporté par Proculée, confident d'Octave. Il parle de « mots injurieux » contre Rome et ces insultes ont le poids de la malédiction :

Ô Rome, ô tyrannie à nulle autre pareille,
Veille-nous, garde-nous, tes soins sont superflus,
Nous sommes en état de ne te craindre plus.⁷¹²

Dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal, alors que la défaite de Brutus est sans cesse proclamée (et parfois démentie), les imprécations contre Rome sont lancées très tôt par Porcie, dès que le combat est annoncé et qu'elle apprend que les signes divins ne leur sont pas favorables. Anticipant sur l'issue de la bataille, elle se prépare au pire et accuse la folie ambitieuse qu'incarne Rome. On retrouve dans ses paroles la fureur vengeresse de Massinisse et la vision apocalyptique d'une Rome dévastée, image laissée à la postérité des dangers de l'ambition destructrice :

Rome qui commandais ce que le monde enserre,
Voudrais-tu subsister après cet accident ?
Abîme-toi plutôt au centre de la terre,
Cet effort généreux te sauve en te perdant.
Démolis les autels de ces dieux de fumée,
Que leurs temples brisés témoignent aux neveux
Qu'après avoir en vain leur force réclamée,

⁷¹¹ *Crisante*, éd. cit., dernière scène, IV, 5, p. 247 et 248.

⁷¹² Mairet, *Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., V, 8, p. 91.

Tu sus venger au moins la perte de tes vœux.
 Tyrans présomptueux dont l'audace effrontée
 S'efforce d'usurper un bien si précieux,
 Vous courez obstinés au feu de Prométhée,
 Qui doit faire rougir vos cœurs ambitieux.⁷¹³

De tels discours ont surtout le devoir de proposer au public et aux souverains l'exemple le plus remarquable de ce à quoi mène l'ambition démesurée de l'expansionnisme injuste. C'est à une modération des humeurs bien chrétienne que nous invitent les dramaturges, offrant une leçon de politique et de modération à qui les lira.

III-3-2- « Petit tyran, haine de l'Univers ! » (*La Mort de Pompée*)

La malédiction peut ne pas porter sur la nation entière et se concentrer sur un seul homme, responsable de la défaite du héros, représentant officiel de Rome. Ainsi Mithridate considère-t-il son fils Pharnace comme l'unique responsable et appelle-t-il sur lui la vengeance divine qui produira sa ruine. La malédiction d'un père acquiert une solennité et une gravité qui s'adaptent aisément au climat tragique, et même le favorisent amplement :

J'invoquerai les Dieux en ma juste douleur,
 Qui t'envelopperont dans mon dernier malheur.
 Ils combleront d'horreur ta vie abominable,
 Ils te rendront aux tiens, à toi-même exécration.

Prophétie qui se réalisera, comme toutes celles citées précédemment. Pharnace, en effet, sera défait par César, quand son ambition le fera se retourner contre ses anciens alliés :

Et ces mêmes Romains à qui tu fais la cour,
 Te mettront à néant par la guerre d'un jour.
 Un plus puissant guerrier que Luculle et Pompée,
 Te vaincra sans effort presque d'un coup d'épée ;
 Et prenant l'intérêt des Romains et de moi,
 Sa main me vengera de Pompée et de toi.⁷¹⁴

Une malédiction du même type est appelée sur Ptolémée, le roi d'Égypte, aussi bien dans la pièce de Guérin de Bouscal, *Cléomène*, que dans celle de Chaulmer, *La Mort de Pompée*. Il ne s'agit pas, rappelons-le, du même Ptolémée, mais la condamnation est aussi forte⁷¹⁵. Cléomène, avant de mourir, a le temps d'énoncer sa malédiction contre son assassin, il sait que justice lui sera rendue dans l'avenir :

Magas nous vengera s'il sort de sa prison,
 Et s'il est quelques dieux, ils nous feront raison ;
 Ptolémée en ses jours plaindra notre aventure,

⁷¹³ Éd. cit., II, 4, p. 38-39.

⁷¹⁴ *La Mort de Mithridate*, éd. cit., IV, 4, v. 1286-1290 et 1299-1304.

⁷¹⁵ Dans *Cléomène*, il s'agit de Ptolémée Évergète IV et dans *La Mort de Pompée*, de Ptolémée XIII.

On parlera de nous chez la race future.⁷¹⁶

Dans *La Mort de Pompée*, c'est Photin, le conseiller vertueux, que Ptolémée n'a pas voulu écouter, qui, apprenant ce qui menace Pompée, se répand en imprécations contre ce « petit tyran, haine de l'Univers » (nous soulignons), à qui il prédit un châtement exemplaire de la part de César qui ne supportera pas d'avoir obtenu la victoire par trahison :

Pernicieux état ! Maudit siècle où nous sommes !
Abominable aux dieux ! Funeste aux braves hommes !
Et toi, petit tyran, haine de l'Univers !
Ton dessein rend assez tes vices découverts.
Dieux ! Que ne doit-on point craindre de cette rage ?
Etant si dangereux en son apprentissage,
Si les Dieux, moins que toi, des hommes ennemis,
Ne punissent bientôt ce qu'ils t'auraient permis.
Tu fais tort à César quand tu penses lui plaire,
Tu trahis par ce coup sa clémence ordinaire.
Ta lâcheté dérobe en ce triste moment,
A la grande vertu son plus bel ornement.
Mais apprends ton destin d'un esprit prophétique,
Tu sentiras bientôt son pouvoir tyrannique :
Alors qu'ayant appris de toi la cruauté,
Ta mort fera le prix de ta témérité.⁷¹⁷

Cette malédiction est relayée par celle de Sexte, le fils de Pompée, qui vient d'assister, impuissant à l'assassinat de son père. La vigueur de l'imprécation est rendue ici dans toute sa force par le tutoiement méprisant qu'il utilise et se déploie dans des substantifs : « monstres », « fureurs », « joug », « cruauté », « homicide », « vengeance », « traître », et des adjectifs choisis : « tyrannique », « cruel », « infâme » (nous soulignons) :

Tu règnes à bon droit sur les *monstres* d'Afrique,
Surpassant leurs *fureurs* par ton *joug tyrannique*.
Monstre le plus *cruel* que la terre ait porté,
Qui peut contre toi-même armer ta *cruauté*.
Puisque ton *homicide*, en choquant la clémence
De ce puissant César, attire la *vengeance*,
Tu la sentiras, *traître*, et tes palais à bas
Te couvriront après ton *infâme* trépas.⁷¹⁸

Et c'est bien ce qui arrivera à Ptolémée, en effet. Corneille le montre dans sa version de la pièce, où Pompée meurt à l'acte II et non à l'acte V, comme chez Chaulmer, ce qui permet au dramaturge de mettre l'accent sur les conséquences de cette mort et sur le sort de Ptolémée⁷¹⁹. Tous les responsables de la mort de Pompée sont d'ailleurs punis, les trois conseillers (dont pas un ne fut favorable à Pompée) et Ptolémée lui-même dont la mort,

⁷¹⁶ Éd. cit., V, 12, p. 108. Magas est le frère du roi d'Égypte. Trop aimé du peuple, il est accusé à tort de comploter avec Cléomène contre le roi.

⁷¹⁷ Chaulmer, *La Mort de Pompée*, éd. cit., V, 3, p. 79-90.

⁷¹⁸ *Ibid.*, V, 6, p. 88.

⁷¹⁹ Voir ci-dessus, p. 106.

peu glorieuse, est racontée par Achorée, l'écuyer de Cléopâtre⁷²⁰. Les imprécations sont également présentes dans la pièce de Corneille, mais elles viennent de Cornélie, qui n'a pas pardonné à César d'avoir combattu son mari. Elles ont une portée autrement plus considérable que celles visant le seul Ptolémée. En annonçant qu'elle emporte en Afrique l'urne contenant les cendres de Pompée, Cornélie prédit le destin de César, ses combats, les trahisons qu'il subira, sa fin. Elle s'engage même au-delà, sur l'avenir de ses descendants. Il faut se représenter l'image saisissante du personnage, l'urne à la main, maudissant le plus puissant des chefs d'État. La malédiction est ici renforcée par un jeu de scène autour de l'urne funéraire, sorte de gage qui permet à Cornélie de s'auréoler un peu du prestige de son mari ; il semble que son courage la contamine, lui donnant la force de menacer César d'une vengeance illustre :

Je la porte en Afrique, et c'est là que j'espère
 Que les fils de Pompée et Caton et mon père,
 Secondés par l'effort d'un roi plus généreux,
 Ainsi que la justice auront le sort pour eux.
 C'est là que tu verras sur la terre et sur l'onde
 Les débris de Pharsale armer un autre monde,
 Et c'est là que j'irai pour hâter tes malheurs
 Porter de rang en rang ces cendres et mes pleurs. [...]
 J'irai, n'en doute point, au sortir de ces lieux,
 Soulever contre toi les hommes et les Dieux,
 Ces Dieux qui t'ont flatté, ces Dieux qui m'ont trompée,
 Ces Dieux qui dans Pharsale ont mal servi Pompée,
 Qui la foudre à la main l'ont pu voir égorger ;
 Ils connaîtront leur faute, et le voudront venger.
 Mon zèle à leur refus, aidé de sa mémoire,
 Te saura bien sans eux arracher la victoire,
 Et quand tout mon effort se trouvera rompu,
 Cléopâtre fera ce que je n'aurai pu.⁷²¹

Quand on sait que, selon certains historiens, César aurait épousé Cléopâtre et allait être déclaré roi de toutes les provinces au moment de son assassinat, qu'il s'est effondré, dit-on, aux pieds de la statue de Pompée et que Cinna, descendant de Pompée, conspirera contre Auguste, descendant de César, on mesure l'ampleur de la prophétie de Cornélie !

Les pièces chrétiennes n'échappent pas à cette règle de la prophétie et de la malédiction finales concentrées sur un individu. Dans *Polyeucte*, Albin, confident de Félix, met solennellement en garde son maître, après la condamnation à mort de Polyeucte :

Vous maudirez peut-être un jour cette victoire,

⁷²⁰ Voyant que César reçoit très mal ce cadeau qu'il croyait lui faire de la mort de Pompée, Ptolémée a fomenté un complot contre César qui est dénoncé par Cornélie, veuve de Pompée, révoltée par cette trahison. C'est en fuyant les soldats de César que Ptolémée meurt, et ce d'une façon peu honorable : « Il voit quelques fuyards sauter dans une barque, / Il s'y jette et les siens, qui suivent leur monarque, / D'un si grand nombre en foule accablent ce vaisseau / Que la mer l'engloutit avec tout son fardeau », Corneille, *La Mort de Pompée*, V, 3, v. 1653-1656, p. 1130.

⁷²¹ *Ibid.*, V, 4, v. 1705-1740, p. 1131-1132.

Qui tient je ne sais quoi d'une action trop noire,
Indigne de Félix, indigne d'un Romain,
Répandant votre sang par votre propre main.

Cette malédiction est réitérée encore plus durement par Sévère, deux scènes plus loin :

Père dénaturé, malheureux politique,
Esclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte est donc mort, et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités ! [...]
Continuez aux Dieux ce service fidèle,
Par de telles horreurs montrez-leur votre zèle ;
Adieu, mais quand l'orage éclatera sur vous,
Ne doutez point du bras dont partiront les coups.⁷²²

On peut remarquer que, dans ces pièces chrétiennes, la malédiction a souvent un rôle « actif ». En effet, elle entraîne chez le vainqueur, objet de la malédiction, prise de conscience et conversion. Félix sera touché par la grâce aussitôt après avoir entendu les paroles de Sévère⁷²³. C'est aussi ce qui arrive à Constantin dans la pièce de Tristan, *La Mort de Chrispe*. Dès qu'il apprend la mort de son fils Chrispe, l'empereur se maudit lui-même, puis se convertit et décide de favoriser le développement du christianisme dans l'Empire⁷²⁴. Mais la prophétie peut dépasser l'individu et annoncer, comme dans *Le Vritable Saint-Genest* de Rotrou, la fin du pouvoir terrestre, celui des hommes, et l'avènement du pouvoir divin, vérité incontestable qui s'oppose à toutes les autres croyances, que le comédien Genest assimile à des mensonges ou à des apparences et met sur le même plan que le jeu théâtral. Bientôt, le christianisme, malgré les dernières persécutions de Dioclétien, sera reconnu religion officielle. C'est le sens du message que Genest, acteur, jouant le personnage d'un martyr chrétien Adrian, lance à Dioclétien et à son entourage :

Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui s'exprime ;
Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité,
Où par mon action je suis représenté, [...]
Ecoutez donc, Césars, et vous troupes romaines,
La gloire et la terreur des puissances humaines,
Mais faibles ennemis d'un pouvoir souverain
Qui foule aux pieds l'orgueil et le sceptre romain ; [...]

⁷²² *Polyeucte*, éd. cit., V, 4, v. 1699-1700, p. 1046 et V, 6, v. 1748-1762, p. 1048.

⁷²³ « Je cède à des transports que je ne connais pas, / Et par un mouvement que je ne puis entendre / De ma fureur je passe au zèle de mon gendre », *ibid.*, v. 1770-1772.

⁷²⁴ Constantin est d'abord désespéré, mais, comme Félix, il est touché par la grâce et reconnaît le dieu des chrétiens : « Ah ! que le coup est grand dont je suis atterré ! / C'est vraiment un effort d'un bras démesuré ; / Accablé sous le faix d'une charge pesante, / Je puis bien discerner la main toute-puissante : / C'est par son mouvement que je suis abattu, / C'est ici que sa force accable ma vertu. / Ô main toute céleste, ici je te vois luire, / Tu viens me châtier, mais non pas me détruire ». Puis, totalement converti, il s'engage à faire respecter la religion chrétienne dans tout l'Empire : « Je vous avais promis, ô Puissance suprême, / De purger mes États d'erreur et de blasphème ; / Ce vœu si négligé rentre en mon souvenir ; / Si je vous l'ai promis, je vous le veux tenir. / Les temples des faux Dieux et leurs vaines idoles / Verront en leurs débris l'effet de mes paroles, / Et je saurai, partout où mon pouvoir a lieu, / Faire à tous mes sujets adorer le vrai Dieu », éd. cit., V, 6, v. 1617-1624 et 1635-1642 p. 436-437.

J'ai souhaité longtemps d'agréer à vos yeux,
 Aujourd'hui je veux plaire à l'Empereur des Cieux ;
 Je vous ai divertis, j'ai chanté vos louanges,
 Il est temps maintenant de réjouir les anges ;
 Il est temps de prétendre à des prix immortels,
 Il est temps de passer du théâtre aux autels ;
 Si je l'ai mérité, qu'on me mette au martyre ;
 Mon rôle est achevé, je n'ai plus rien à dire.⁷²⁵

Les jeux incessants sur l'illusion théâtrale, sur la « vérité », le dévoilement, placent au cœur de la mise en abyme dramatique le sens profond de la défaite. La victoire romaine n'est que fumée au regard du tribunal céleste. La défaite sur terre assure la gloire au ciel, et sans doute le jeu sur l'illusion théâtrale, dénoncée par l'acteur lui-même, ne peut-il qu'accentuer la différence de nature entre la gloire terrestre et la gloire céleste. Le tragique ici s'efface pour laisser place, nous semble-t-il, à un autre climat, sacré, eschatologique.

III-3-3- La malédiction « privée »

Les exemples que nous venons d'évoquer sont tous extraits de pièces de la première décennie⁷²⁶. En effet, après 1645, la malédiction « s'individualise » et ne concerne plus qu'une personne bien définie, non pas représentative d'un pouvoir politique, d'un peuple ou d'une collectivité, comme nous venons de le voir pour Pharnace ou Ptolémée⁷²⁷, mais poursuivie par la haine du vaincu uniquement pour des raisons personnelles. Dans ce cas, la malédiction n'a pas cette valeur de rétablissement de l'ordre, de compensation de la défaite actuelle et de réparation d'une injustice insupportable par la punition du vainqueur et la projection sur les générations futures. Elle n'est auréolée d'aucune solennité et ne vit d'aucune légitimité. Elle n'est plus qu'un déferlement de haine, qu'un cri de rage et d'impuissance, trop humain et bien peu glorieux. Rien de fondé, rien de légitime et rien de constructif n'anime ce cri, juste une haine inaltérable et impitoyable. On peut prendre l'exemple de *La Mort de Sénèque* de Tristan (1645) où les reproches d'Épicaris à Néron sont uniquement dirigés contre sa personnalité perverse et non contre un peuple, une nation ou une politique :

⁷²⁵ *Le Véritable Saint-Genest*, éd. cit., IV, 7, v. 1324-1372, p. 989-990.

⁷²⁶ Ainsi, lorsqu'on trouve dans une pièce de 1646, *La Porcie Romaine* de Boyer, des imprécations comparables en apparence à celles de Massinisse dans *Sophonisbe* (1634), elles sont en réalité beaucoup plus individualisées. Porcie, en effet, s'adresse à Octave, et non à Rome, et appelle la colère des dieux sur lui seul et ses alliés du triumvirat, non sur la ville et l'Empire : « Vis, esclave du trône et de la tyrannie : / Vis ennemi de tous, sans honneur, sans éclat, / Accablé sous le poids de ton triumvirat. / Que tous trois ennemis de leur propre fortune / Tombent sous les débris d'une grandeur commune. / Que ce piquant remords, qui poursuit les tyrans / T'oblige à détester le pouvoir que tu prends ; / Qu'un tas de factieux par leurs sourdes pratiques / Purge enfin l'univers de ces pestes publiques : / Ou qu'un peuple mutin justement révolté, / Par des sanglants efforts venge la liberté. / Accepte et crains toujours ce présage funeste », éd. cit., V, 2, p. 88.

⁷²⁷ Voir *supra*, p. 214-215.

Mais depuis que tu cours où la fureur te guide
Que tu te rends cruel, ingrat et parricide,
Que tu rôdes la nuit, et que tu tiens à jeu
Les titres de voleur et ceux de boute-feu,
Je te hais comme un monstre abîmé dans le crime,
Et trouve que ta mort est un coup légitime.⁷²⁸

Curieusement, c'est Néron qui prononcera contre lui-même la malédiction qui aura la plus violente portée et sera la clôture de la pièce :

Ô ciel ! qui me veut mal et que je veux braver,
Des pièges que tu tends on ne se peut sauver :
Tu prépares pour moi quelque éclat de tonnerre,
Mais avant, je perdrai la moitié de la Terre.⁷²⁹

Chez Corneille, à la même époque, les malédictions de haine sont encore plus individualisées, elles concernent, en effet, les membres d'une même famille⁷³⁰. Dans *Rodogune*, après l'échec de son complot, les dernières paroles que Cléopâtre adresse à ses vainqueurs, son fils Antiochus et sa rivale Rodogune, sont d'une rare violence :

Règne, de crime en crime, enfin te voilà Roi :
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes,
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.⁷³¹

Le châtement qu'elle souhaite, la projection dans l'avenir qu'elle opère n'ont rien de politique, ne cherchent pas à rétablir une justice déficiente : ils ne sont que l'émanation d'une vengeance personnelle, viscérale, illégitime et n'ont d'autre but que de créer un cycle infernal de haine. Une haine aussi féroce anime Léontine dans *Héraclius*⁷³². Elle lance à Phocas, empereur d'Orient, une malédiction du même ordre, qui se déploie en menaces peu glorieuses et qui savent frapper le cœur d'un père :

Je te veux toujours voir, quoi que ta rage fasse,
Craindre ton ennemi dedans ta propre race,
Toujours aimer ton fils dedans ton ennemi,
Sans être, ni tyran, ni père qu'à demi.
Tandis qu'autour des deux tu perdras ton étude,

⁷²⁸ *La Mort de Sénèque*, éd. cit., V, 3, v. 1739-1744, p. 399.

⁷²⁹ *Ibid.*, V, 4, v. 1865-1868, p. 403.

⁷³⁰ Voir, pour le conflit familial chez Corneille, *supra*, p. 75 et p. 172.

⁷³¹ *Rodogune*, éd. cit., V, 4, v. 1817-1824, p. 265.

⁷³² On pourrait aussi citer Marcelle dans *Théodore*, qui lance des imprécations sur tous les chrétiens (éd. cit., V, 6, v. 1691-1698, p. 336) : « Que ne puis-je aussi bien immoler à Flavie / Tous les Chrétiens ensemble, et toute la Syrie, / Ou que ne peut ma haine avec un plein loisir / Animer les bourreaux qu'elle saurait choisir, / Repaître mes douleurs d'une mort dure et lente, / Vous la rendre à la fois, et cruelle, et traînante, / Et parmi les tourments soutenir votre sort, / Pour vous faire sentir chaque jour une mort ? » Mais on peut plus difficilement ici considérer cette malédiction de vaincu comme déstabilisante et effrayante, puisque Théodore et Didyme ne souhaitent rien moins qu'« une mort dure et lente », chemin assuré vers la gloire du martyr !

Mon âme jouira de ton inquiétude,
Je rirai de ta peine, ou si tu m'en punis,
Tu perdras avec moi le secret de ton fils.⁷³³

Or, les prédictions de Léontine se réaliseront dans la pièce même, ce qui est assez remarquable. Phocas, qui a voulu exterminer la famille de son prédécesseur Maurice, est à son tour renversé par un complot dans l'acte V et meurt sans savoir qui est son véritable fils, comme l'avait souhaité Léontine. On voit bien ici que la malédiction n'a plus cette valeur de projection dans l'avenir et de réparation pour les générations futures. Cette pièce est par ailleurs intéressante, car on peut y repérer aisément le glissement qui est en train de s'opérer dans les relations vaincu / vainqueur. Ce n'est plus en effet le vaincu, ici, qui lance une malédiction sur son vainqueur afin d'obtenir dans l'avenir une compensation à ses malheurs actuels. S'agit-il pour autant de paroles de triomphe du vainqueur, qui exulte et veut rabaisser son adversaire ? Pas vraiment non plus, car Léontine n'est pas Héraclius et celui-ci, le vrai vainqueur, n'éprouve ni la conviction forcenée de Léontine pour se venger de Phocas⁷³⁴, ni une joie cruelle quand il apprendra la mort de son « ennemi »⁷³⁵. Il s'agit donc bien de la part de Léontine d'une haine personnelle, ancienne, alliée à (ou plutôt entraînée par) un goût effréné du pouvoir et qui n'est en rien motivée par le bonheur d'un peuple, le respect de la vertu ou le rétablissement de la justice : le ressentiment et la malédiction qui l'accompagnent n'ont aucune légitimité morale ou politique⁷³⁶. Quant au vaincu, Phocas, il n'a plus rien de commun avec les vaincus des premières tragédies. Il se montre constamment mal à l'aise, en décalage avec le sens de l'honneur, les principes moraux, la vertu qui faisaient leur grandeur. D'abord en situation dominante au début de la pièce, puisqu'il a décimé presque toute la famille de son prédécesseur pour prendre le pouvoir, il se comporte en tyran ensuite, voulant marier de force la dernière descendante de Maurice, Pulchérie, avec celui qu'il croit être son fils, et que l'on nomme Martian (mais qui est en réalité Héraclius, le fils de Maurice). Il se montre calculateur, exigeant, sans

⁷³³ *Héraclius*, éd. cit., IV, 4, v. 1411-1418, p. 410.

⁷³⁴ Héraclius serait, au contraire, plutôt enclin à la clémence pour son père « supposé », comme le suggèrent les stances de la scène 1 à l'acte V : « Léontine avec tant de ruse / Ou me favorise, ou m'abuse, [...] Ce fier tyran qui me caresse / Montre pour moi tant de tendresse, / Que mon cœur s'en laisse alarmer [...] Retiens, grande ombre de Maurice / Mon âme au bord du précipice / [...] Soutiens mon âme qui chancelle », *ibid.*, v. 1520-1521, 1527-1529, 1543-1544, 1551, p. 414-415.

⁷³⁵ Il remercie Exupère, le meneur du complot, pour la mort du « tyran : « Perfide généreux, hâte-toi d'embrasser / Deux Princes impuissants à te récompenser » (V, 7, v. 1865-1866, p. 428), mais, par la suite, ne s'en réjouit pas excessivement, d'autant plus que Martian, le véritable fils de Phocas, se tient à ses côtés, troublé : « Je ne sais quoi pourtant dans mon cœur en murmure » (v. 1871).

⁷³⁶ En témoignent ces paroles de Léontine à Héraclius au début de la pièce (II, 2), où se manifestent son mépris du peuple, son égoïsme et son amour du pouvoir : « Fiez-vous plus à moi qu'à ce peuple inconstant. / Ce que j'ai fait pour vous depuis votre naissance / Semble digne, Seigneur, de cette confiance, / Je ne laisserai point mon ouvrage imparfait, / Et bientôt mes desseins auront leur plein effet. / Je punirai Phocas, je vengerai Maurice, / Mais aucun n'aura part à ce grand sacrifice, / J'en veux toute la gloire, et vous me la devez, / Vous règnerez par moi, si par moi vous vivez. / Laissez entre mes mains mûrir vos destinées, / Et ne hasardez point le fruit de vingt d'années » (v. 488-498, p. 378).

pitié⁷³⁷. Le complot mené par Exupère le renverse et rétablit Héraclius. Abandonné de tous, détesté de tous, de son vrai fils comme du supposé, il meurt sans être regretté. En ce sens, Phocas, annonce, par sa dureté, sa brutalité, son intérêt égoïste, le vaincu des dernières tragédies, en particulier celles de Thomas Corneille, un vaincu tyrannique ou fourbe qui mérite son sort. Cependant, il ne leur ressemble pas encore totalement, car il n'est pas foncièrement mauvais, n'a pas tout sacrifié à l'ambition, hésite, se pose des questions et se laisse facilement décontenancer⁷³⁸. Il ne possède pas encore le machiavélisme, l'hypocrisie, la perversité d'un Stilicon ou d'un Maximian⁷³⁹. Il joue en quelque sorte un rôle de transition entre les deux types de vaincus de notre corpus : le vaincu noble, généreux, vainqueur caché des tragédies d'avant 1645 ; et le vaincu lâche et méprisable des tragédies de la seconde moitié du siècle (exception faite de celles de Corneille). Certes, il a mal agi, c'est un tyran, un régicide, un monstre criminel, mais il est encore attaché à certains principes moraux, il connaît la raison d'État, l'amour pour ce garçon qu'il croit être son fils, le remords, la honte⁷⁴⁰. Il se cherche des « circonstances atténuantes », affirme n'avoir œuvré que pour le bien de l'État⁷⁴¹. Il est puni, au bout du compte, parce que la morale doit triompher, parce qu'un pouvoir usurpé ne peut se maintenir, parce que le vainqueur, Héraclius, est, lui, totalement vertueux, mais il garde des vaincus des premières pièces une forme de naïveté qui en fait encore un personnage émouvant. À l'inverse, les vaincus des dernières tragédies n'auront plus rien d'innocent ni d'émouvant⁷⁴². Entièrement motivés par l'ambition personnelle, sans aucun scrupule, sans amour, sans

⁷³⁷ Par exemple à la fin de la scène 2, acte I, en répondant à Pulchérie qui lui demande de lui « faire justice » : « Oui, je me la ferai bientôt par ton supplice, / Ma bonté ne peut plus arrêter mon devoir, / Ma patience a fait par-delà son pouvoir ; / Qui se laisse outrager mérite qu'on l'outrage, / Et l'audace impunie enfle trop un courage. / Tonne, menace, brave, espère en de faux bruits, / Fortifie, affermis ceux qu'ils auront séduits, / Dans ton âme à ton gré change ma destinée, / Mais choisis pour demain la mort, ou l'hyménée », *ibid.*, v. 254-262, p. 370.

⁷³⁸ « Hélas ! Je ne puis voir qui des deux est mon fils, / Et je vois que tous deux ils sont mes ennemis. / En ce piteux état quel conseil dois-je suivre ? [...] Que veux-tu donc, Nature, et que prétends-tu faire ? / Si je n'ai plus de fils, puis-je encore être père ? / De quoi parle à mon cœur ton murmure imparfait ? », *ibid.*, IV, 3, v. 1361-1363 et 1375-1377, p. 408.

⁷³⁹ Stilicon accable son fils (innocent) et réclame sa mort, uniquement pour gagner du temps et pouvoir mener à bien son complot, Maximian, lui, sacrifie le bonheur de sa fille. Voir ci-dessus p. 201-202.

⁷⁴⁰ Il se confie à son gendre : « Crispe, il n'est que trop vrai, la plus belle couronne / N'a que de faux brillants, dont l'éclat l'environne, / [...] Qui croit les posséder les sent s'évanouir, / Et la peur de les perdre empêche d'en jouir. / Surtout qui, comme moi, d'une obscure naissance / Monte par la révolte à la Toute-puissance, / Qui de simple soldat à l'Empire élevé / Ne l'a que par le crime acquis, et conservé / Autant que sa fureur s'est immolé des têtes, / Autant dessus la sienne il croit voir de tempêtes, / Et comme il n'a semé qu'épouvante, et qu'horreur, / Il n'en recueille enfin que trouble, et que terreur », *ibid.*, I, 1, v. 1-16, p. 363.

⁷⁴¹ Phocas rappelle à Pulchérie, quand il lui demande d'épouser Héraclius (I, 2, v. 157-168, p. 367-368), que sa prise de pouvoir a été légitimée par une élection de l'armée : « N'estime plus mon sceptre usurpé sur ton père, / Ni que pour l'appuyer ta main soit nécessaire : / Depuis vingt ans je règne, et je règne sans toi, / Et j'en eus tout le droit du choix qu'on fit de moi. / Le trône où je me siedo n'est pas un bien de race, / L'Armée a ses raisons pour remplir cette place, / Son choix en est le titre, et tel est notre sort, / Qu'une autre élection nous conduise à la mort. / Celle qu'on fit de moi fut l'arrêt de Maurice, / J'en vis avec regret le triste sacrifice, / Au repos de l'État il fallut l'accorder, / Mon cœur qui résistait fut contraint de céder ».

⁷⁴² Toujours en excluant, comme nous l'avons signalé déjà à plusieurs reprises, les personnages de Corneille (Sophonisbe, Sertorius) et de Boyer (Oropaste) qui échappent à cette redéfinition du vaincu.

affection pour personne, prêts à sacrifier leur fils, leur fille ou leurs amis, ils ne peuvent plus lancer contre les vainqueurs un cri de révolte ni appeler la malédiction des dieux sur eux, puisque leur châtement est justifié. Ils ont néanmoins la lucidité d'accepter leur défaite et de reconnaître qu'ils l'ont méritée, revendiquant haut et fort leur culpabilité⁷⁴³. Raison pour laquelle les imprécations, malédictions et prophéties contre les vainqueurs disparaissent des dernières pièces.

Cependant, tout en acceptant son châtement, ce nouveau vaincu, comme s'il voulait prouver jusqu'à la fin combien il est ignoble et sans remords prononce parfois avant de mourir des paroles de haine. Et, comme il ne peut se retourner contre les humains qui ont à juste titre remporté la victoire, ce dernier cri est toujours un blasphème. Non pas le cri de révolte du héros prométhéen qui s'insurge contre « un malheur qu'il ne mérite pas », ne comprend pas pourquoi les dieux l'accablent, croit avoir toujours agi noblement et finit, après ce moment de désespoir, par discerner, derrière cette apparente injustice, l'ordre divin auquel il faut se soumettre. Non, il ne s'agit plus de cette révolte digne et orgueilleuse qui grandit le vaincu des tragédies de la première période, mais d'une provocation ultime, d'un dernier défi, d'un dernier trait de cynisme de cet être amoral. Se sachant perdu, il ne veut laisser aucun doute ni regret dans l'esprit du spectateur, s'enfonçant un peu plus dans le mal pour éviter toute velléité de pitié. Personne ainsi ne le plaindra et le triomphe du bien s'affichera sans ambiguïté dans le dénouement de tragédies qui de plus en plus parient sur le machiavélisme pour mieux acclimater le tragique à la morale traditionnelle. C'est de cette manière, dans le blasphème et dans la haine des dieux, que Commode, Mégabise et Maximian quittent la scène, dans des vers qui ne sont pas sans marquer quelques similitudes :

Vains Dieux, aveugles dieux, dont la jalouse envie
Destinait le poison pour la fin de ma vie,
Malgré vous jusqu'au bout je réglerai mon sort,
Et vous démentirai jusqu'au choix de ma mort.⁷⁴⁴

Ah Dieux ! injustes dieux dont l'indigne colère,
Pour condamner le fils fait revivre le père,
Vous, qui sembliez m'offrir l'appui de mes forfaits,
J'en vais souffrir la peine, êtes-vous satisfaits ?⁷⁴⁵

⁷⁴³ Reconnaissant leurs crimes avant de mourir, ils approuvent leur juste châtement : « Au moins je meurs content d'avoir traité sans cesse / Leur foudre suspendu d'impuissante faiblesse, / Et quoique de la vie on fasse un si grand bien, / J'aime à l'abandonner pour ne leur devoir rien » (Commode dans *La Mort de l'empereur Commode* éd. cit., V, 3, p. 273) ; « « Oui, je ne suis qu'un fourbe et le Ciel m'abandonne » (Mégabise dans *Darius*, éd. cit., V, 3, p. 342) ; « Le Ciel qui tôt ou tard se découvre équitable / Se plaît à me punir par où je suis coupable » (Sinorix dans *Camma*, éd. cit., V, 6, p. 82). Même Oropaste, dans la pièce de Boyer, personnage pourtant moins machiavélique que les autres, se qualifie de « fourbe » et d'« imposteur » (éd. cit., V, 8, v. 2087, p. 209).

⁷⁴⁴ *La Mort de l'empereur Commode*, éd. cit., V, 7, p. 275.

⁷⁴⁵ *Darius*, éd. cit., dernière scène (V, 3), p. 342.

Toi, Constantin, jouis de la mort de Sévère,
Son sang à ma vengeance a servi de victime,
Et loin de démentir la fierté de mon crime,
Je veux te faire voir, qu'indigne d'obéir,
Je sais braver les Dieux qui m'ont osé trahir.⁷⁴⁶

La malédiction qui permettait aux vaincus des premières pièces de s'inscrire dans l'Histoire, de prendre date, de se perpétuer à travers le message laissé aux descendants, d'atteindre, en fait, le niveau des dieux, puisque, en humains, ils prononçaient l'anathème et faisaient s'accomplir leurs volontés, a été vidée de son sens dans les pièces de la dernière période. Et, de fait, elle n'a plus de raison d'exister puisque la justice des dieux correspond à la morale des hommes, comme si ces pièces reflétaient déjà cette laïcisation des valeurs morales qui s'organise à la fin du XVII^e siècle pour s'épanouir au siècle suivant. Le « méchant », comploter, est toujours puni, le « bon » roi ou héros est toujours vainqueur. Et s'il y a bien « tragédie » selon la définition d'Aristote, le sens du tragique a changé puisque le spectateur ne ressent plus ni pitié ni crainte devant le vaincu généreux, victime d'un « malheur qu'il ne mérite pas », mais plutôt un soulagement moral, un sentiment de bonne conscience devant le malheur bien mérité d'un vaincu sans scrupule, dans un univers de plus en plus manichéen, qui se rapproche, au moment du dénouement, de celui, déclinant, de la tragi-comédie⁷⁴⁷. Même si Corneille et Boyer restent, autant que faire se peut, fidèles à une définition du tragique « héroïque », où le vaincu, bien qu'imparfait et humain, lutte pour se hisser au plus haut degré de la vertu malgré les mises à l'épreuve du destin, Thomas Corneille et Quinault nous montrent des vaincus marqués par l'absence de grandeur, attendant leur défaite comme une inévitable sanction, une nécessité pour que l'ordre règne à nouveau, une preuve du bon fonctionnement du monde. Quant à leurs vainqueurs, ils ne peuvent que les suivre, nous allons le voir, dans cette allégeance à la norme, dans cette évidence morale, mais risquent de ne paraître ni assez vertueux, ni assez énergiques, ni en somme assez « tragiques », pour offrir aux spectateurs de nouveaux modèles héroïques. Les valeurs de grandeur, de magnanimité, de dépassement de soi ne font-elles plus rêver cette société de la fin du XVII^e siècle ? Ou est-ce une forme de sagesse, pour le dramaturge comme pour le spectateur, que de se contenter d'une

⁷⁴⁶ *Maximian*, éd. cit., dernière scène (V, 7) p. 65.

⁷⁴⁷ Selon Aristote en effet, la punition d'un personnage trop méchant n'éveille ni la pitié ni la crainte du spectateur. Il exclut aussi bien le choix d'un héros bon passant du bonheur au malheur que celui de voir « l'homme foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur (une combinaison comme celle-là pourra bien susciter des sentiments d'humanité, mais point la pitié ni la crainte ; car l'une a pour objet l'homme malheureux sans le mériter, l'autre l'homme semblable à nous ; la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous ; de sorte que dans ce cas l'événement ne sera propre à susciter ni pitié ni crainte) », *Poétique*, éd. cit., 1453a, ch. 13, 1-5, p. 46.

prudente soumission à l'ordre, sans panache mais aussi sans danger pour l'équilibre, difficilement acquis, des forces politiques et l'institutionnalisation d'un pouvoir difficilement rétabli ? C'est une hypothèse que nous aurons à approfondir dans la dernière partie de ce travail.

Au terme de cette réflexion sur les caractéristiques du tragique chez le héros vaincu, nous pouvons proposer quelques conclusions. La scission entre les pièces d'avant et d'après 1645 est assez nette pour nous permettre de repérer un glissement dans la notion de tragique qui s'épanouira dans la dernière période, après la Fronde. Le vaincu des premières pièces est un personnage tragique proche des héros antiques, vertueux mais humain, soucieux en premier lieu de son honneur et de sa gloire, généreux mais capable d'erreurs, capable aussi de les assumer et de transformer la défaite matérielle en victoire morale. Par sa force de caractère, par son assurance fondée sur le respect de la vertu, le soutien des siens, sa confiance en la justice divine qui, tôt ou tard, réparera les torts, il en impose au vainqueur et s'affiche comme le véritable vainqueur de la pièce. Il n'en est pas de même pour les vaincus des pièces de la dernière décennie (fin des années 1650, début des années 1660). Uniquement poussés par des ambitions personnelles, en ces années où le Moi est en train de lentement émerger, sans souci aucun du bien collectif, des intérêts de la nation ou même simplement de l'honneur, ils sont irrémédiablement coupables et irrémédiablement punis. Eux ne peuvent laisser que cette unique leçon à la postérité : le monde, les dieux ou le destin sont parfaitement justes. Convaincus eux-mêmes de l'immoralité de leurs tentatives, ils reconnaissent comme une délivrance, avec un soulagement identique à celui du spectateur, la nécessité de leur mort. Par elle s'effectue le retour à l'ordre, et se rétablissent le pouvoir légitime et l'équilibre politique qu'ils avaient perturbés. Entre ces deux périodes, les années 1645-1655 constituent une transition où les frontières entre la vertu et le vice se brouillent, où la différence entre vaincu et vainqueur s'estompe et où dominent les problèmes d'identité et de rivalités familiales. Mais cette évolution propre au vaincu, comment se projette-elle dans la représentation tragique du vainqueur ? Dans cette dialectique qui l'unit à son adversaire, de l'héroïsme au machiavélisme, quelles transformations son image subit-elle ?

CHAPITRE II

L'AMBIGUÏTÉ DE LA VICTOIRE

Nous avons vu combien il était difficile, pour le vaincu des décennies 1630-1640, de limiter la notion de défaite aux seules manifestations et aux seuls moments de l'échec militaire. Non seulement il peut échapper, grâce à sa mort, aux conséquences matérielles de la défaite et retourner, grâce à l'héroïsme de cette mort, l'échec militaire en triomphe moral, mais de plus, les limites temporelles de sa défaite s'avèrent très relatives : la défaite représentée sur la scène est bien souvent l'annonce d'une victoire future. Quelle place, dans ce cas, reste-t-il au vainqueur de cette même période ? Comment va-t-il se définir, se « positionner » par rapport à cet adversaire d'envergure ? Parviendra-t-il, face à un vaincu qui suscite respect et admiration, à s'auréoler d'une gloire identique ? Peut-il se placer sur un pied d'égalité avec le héros vaincu, ou ce statut n'est-il réservé qu'à celui qui, malgré l'adversité, trouve le moyen de sauver son honneur ? Nous verrons que le vainqueur des pièces des années 1630-1640 n'est jamais à l'aise avec la victoire, mais se place à un niveau de grandeur comparable à celle de son adversaire. Conscient de l'inconstance du sort, thème tragique par excellence, il se garde bien d'afficher un triomphalisme facile et ramène souvent à la prudence des compagnons d'armes trop sûrs d'eux : cette humilité et par cette lucidité lui confèrent une valeur morale digne de son adversaire. Mais, les spectateurs le savent et l'attendent en cette période où Richelieu fait triompher la raison d'État, c'est aussi par son intransigeance, son sens du devoir et des responsabilités qu'il atteint la grandeur héroïque. Humilier son ennemi dans le triomphe romain, le condamner à mort sont les obligations qui lui incombent en tant que chef responsable et vigilant. Néanmoins, les sentiments d'estime et de respect que lui inspire l'adversaire le montrent souvent embarrassé, terriblement mal à l'aise – et ces hésitations l'honorent – au moment de lui faire subir ce châtiment qu'il sait inévitable, au point qu'il doit parfois utiliser des subterfuges, se réfugier dans l'hypocrisie ou déléguer à d'autres le soin de punir. Au point aussi que le débat politique s'avère un élément essentiel – et attendu par un public féru de rhétorique jésuite – pour le convaincre de la nécessité de la répression.

Puis ce vainqueur change dans les décennies 1650-1660. Au tournant du siècle, il suit une évolution tragique parallèle à celle de son adversaire. Sur le plan politique comme sur le plan psychologique, il perd la force morale et la grandeur qui le hissaient au niveau du vaincu de la période précédente. Politiquement, il ne semble plus concerné par le débat

d'idées, face à un vaincu dépourvu lui-même de toute conscience politique et uniquement animé par l'ambition personnelle et le désir de pouvoir. Psychologiquement, il est plus que jamais frappé d'ambiguïté. Sa personnalité et son statut de vainqueur deviennent, à partir des années 1645-1650, en cette période où couve et se déclare la Fronde, de moins en moins clairs, de plus en plus remis en question par les problèmes identitaires ou familiaux. La gloire morale d'avoir vaincu un ennemi prestigieux s'est effacée au profit de la simple satisfaction d'avoir éliminé un obstacle dangereux, sans d'ailleurs que, pour cela, une action effective de sa part ait été nécessaire.

I- « INCONSTANCE, REINE DU MONDE » (*ANTIGONE*)

Dans les années qui précèdent la Fronde et jusque vers 1650, le vainqueur se garde bien de triompher. Ramené à l'humilité par son entourage et par les vicissitudes auxquelles il est confronté, il se montre mesuré et prudent en accédant à son statut de vainqueur, qu'il sait, autant par la tradition antique que par la morale chrétienne, avant tout, provisoire. Ce vainqueur généreux et courtois, magnanime et humble, est le parfait reflet des idéaux héroïques diffusés par *L'Astrée* qui avait influencé et continuait d'influencer, génération après génération⁷⁴⁸, le public aristocratique.

I-1- « La fortune qu'on peint volage et passagère »⁷⁴⁹

La péripétie est le fondement de l'action tragique. C'est pourquoi le vaincu est toujours un roi ou un prince qui voit son pouvoir s'effondrer⁷⁵⁰. Mais, de par les mêmes lois, cette inconstance du sort menace aussi le vainqueur. Spectateur des malheurs de son adversaire, il est obligé de constater avec quelle rapidité, quelle facilité, le sort d'un puissant, d'un égal, se retourne. Le vaincu, nous l'avons vu, se désespère d'être traité avec aussi peu de considération par les dieux, d'être mis sur le même plan que n'importe quel

⁷⁴⁸ *L'Astrée* parut de 1607 à 1628. Les trois premières parties sont publiées par Honoré d'Urfé en 1607, 1610, et 1619. Une quatrième partie paraît deux ans après sa mort par les soins de son secrétaire, Balthazar Baro, qui écrira lui-même la cinquième et dernière partie en 1628. L'influence immense de ce roman, à laquelle Corneille n'échappa pas, comme l'a montré R. Garapon (« L'Astrée et le jeune Corneille », Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé, dans *Bulletin de la Diana*, n° spécial, 1970, p. 141-147), se perpétua jusqu'aux romans précieux des années 1650. Ce fut l'objet de l'étude menée dans les années 1930 par Maurice Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932.

⁷⁴⁹ Desmarests, *Mirame*. Voir *infra*, p. 227.

⁷⁵⁰ Voir Introduction p. 2.

humain⁷⁵¹, mais le vainqueur peut, lui aussi, être étonné et effrayé par la fragilité des titres et des pouvoirs. Comment ne prendrait-il pas conscience qu'à tout moment, la situation risque à nouveau de s'inverser et de le mettre, lui, cette fois, à la place de son adversaire ? Aussi la possibilité de voir la position de vainqueur à nouveau renversée est-elle rappelée en permanence dans nos pièces, aussi bien pour rassurer le vaincu, dont la défaite n'est peut-être que provisoire, que pour mettre en garde un vainqueur trop sûr de lui. Pour le clan du vaincu, c'est un moyen de reprendre confiance, comme par exemple, lorsque, dans *Marguerite de France*, la suivante de Marguerite explique à sa maîtresse que la défaite n'est pas définitive, que le vainqueur n'a pas encore gagné et que, même si le jeune roi est, pour l'instant, battu par son père, rien n'est joué :

Encor que votre époux ait perdu la bataille,
Il peut tenter le sort une seconde fois,
Et possible au vainqueur donnera-t-il des lois :
Le bonheur des humains n'a rien qui soit durable,
La fortune est changeante, et Mars est variable.⁷⁵²

Mais c'est surtout une leçon que le vainqueur reçoit des autres, de son entourage souvent, pour lui éviter trop d'arrogance⁷⁵³, comme, par exemple dans *Mirame*. Il s'agit là encore des paroles d'une suivante, celle de Mirame, princesse de Bithynie, amoureuse d'Arimant, qui vient de conquérir son pays. Les mots sont similaires à ceux de la suivante de Marguerite, mais c'est le vainqueur, cette fois, qui fait les frais de cette mise en garde :

La fortune qu'on peint volage et passagère
Nous approche et nous fuit d'une aide si légère,
Qu'on doit bien redouter ses divers mouvements.
Arimant pourrait bien sentir ses changements.⁷⁵⁴

Il revient aux suivantes de rappeler cet axiome d'une fortune « changeante » et « volage », axiome qui croise le fonds poétique de la tragédie telle que l'a définie Aristote au fonds proverbial de la sagesse des nations. Et, en effet, le Roi viendra, à la scène suivante annoncer que la situation s'est inversée et qu'Arimant a perdu, ce qui entraîne le désespoir de sa fille :

A la fin les vaincus sont demeurés vainqueurs,
La fortune est changée ; hé quoi, Mirame en pleurs.
O le trouble cruel que le destin m'envoie !
Ma fille veut ma perte, et pleure de ma joie.⁷⁵⁵

⁷⁵¹ Voir p. 140 (« Un sceptre est dans leurs mains un fragile roseau »).

⁷⁵² Éd. cit., IV, 2, p. 72.

⁷⁵³ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que c'est d'abord dans la réalité même de l'Histoire que les vainqueurs sont alertés sur la fragilité de leur réussite. Ainsi, pendant la cérémonie du triomphe, le vainqueur est moqué et ridiculisé pour lui éviter l'*hybris*. Toute velléité d'orgueil est anéantie par l'esclave qui tient au-dessus de sa tête la couronne de laurier et lui répète des formules du type *cave ne cadas*, « prends garde de ne pas tomber » ou *Memento mori*, « souviens-toi que tu es mortel ».

⁷⁵⁴ Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame*, éd. cit., III, 1, p. 43.

Azamor, leur allié, le rival amoureux d'Arimant, a réussi « dessus sa ruine » à reprendre la main, et Arimant est désormais le prisonnier de ceux dont il se croyait le vainqueur !

C'est loin d'être le seul exemple de ce genre, et les suivantes ou confidentes n'ont pas l'apanage de ces mises en garde sur la versatilité du sort. L'entourage direct, les proches, s'en chargent également. Ainsi, dans la pièce de Desfontaines, *Bélisaire*, exemple archétypal du renversement de fortune, Amalazonthé, la princesse saxe (vaincue) dont est amoureux Bélisaire, général de l'empereur Justinien, jusqu'à présent toujours victorieux, le prévient que rien ne dure, que le succès est provisoire :

Vous ne devez point voir mon malheur sans le craindre.
L'aveugle déité qui flatte les humains
Tourne aussitôt le dos qu'elle nous tend les mains,
Un moment nous la rend rigoureuse et propice,
Tel qui fut au sommet se voit au précipice.⁷⁵⁶

Et cette prédiction sera suivie des faits, puisque Bélisaire tombera bientôt dans le piège du complot ourdi par l'impératrice Théodose. Une telle prédiction agit vivement sur la conscience morale du spectateur, qui connaît l'histoire et sait que Bélisaire est l'incarnation poétique et historique du motif tragique du renversement de fortune. Les paroles d'Amalazonthé sont donc doublement interprétées par le spectateur, attentif à repérer les traces d'un tragique qu'il connaît. De même, dans *La Mort de Chrispe* de Tristan, la modération est pronée par Fauste, belle-mère de Chrispe, qui n'approuve pas l'enthousiasme de son beau-fils, vainqueur de Licine :

La victoire est certaine et cela ne l'est pas.
Nous pourrions vous revoir dans de grands embarras,
De grands rois tous les jours la fortune se joue.⁷⁵⁷

En réalité, cette attitude mesurée dissimule sa jalousie car Chrispe, amoureux de la fille de Licine, Constance, est venu lui demander son soutien et elle ne tient pas à favoriser cet amour naissant⁷⁵⁸. Là encore, le tragique se dessine à travers ces paroles que le spectateur sait prémonitoires. Personnages et public se rejoignent dans la conscience qu'ils ont du motif tragique du renversement de fortune.

Il est donc pratiquement impossible au vainqueur de se complaire dans une situation de domination. Lui-même se laisse rarement flatter par le sentiment de puissance que lui donne la victoire et rappelle souvent à l'ordre des compagnons trop zélés. Ainsi, dans *Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède, Marie Tudor blâme-t-elle sa sœur

⁷⁵⁵ *Ibid.*, III, 2, p. 44.

⁷⁵⁶ *Bélisaire*, éd. cit., III, 3, v. 796-799, p. 45.

⁷⁵⁷ *La Mort de Chrispe*, éd. cit., I, 3, v. 271-273, p. 371.

⁷⁵⁸ Chrispe est tombé amoureux de Constance dès son arrivée à Rome pour demander avec sa mère la grâce de Licine. Il espère que sa belle-mère interviendra en faveur des vaincus, d'autant plus que Licine est le beau-frère de Constantin. (Nous le retrouvons, beaucoup plus jeune, avant son mariage avec la sœur de l'empereur, dans la pièce de Thomas Corneille, *Maximian*).

Elisabeth qui réclame une vengeance implacable contre leur malheureuse cousine Jeanne et son époux Gilfort. Elle insiste sur le caractère éphémère du succès et rappelle que le malheur des actuels vaincus pourrait bien les concerner un jour⁷⁵⁹ :

Marie : O maximes d'État ! qui choquez ma bonté,
Que ne relâchez-vous de cette loi sévère,
Qui porte à la rigueur mon humeur débonnaire ?
Et pourquoi maintenant ne me permettez-vous
De faire à ces ingrats un traitement plus doux ?
Elisabeth : Ils ne peuvent souffrir qu'un malheur légitime,
Et si le traitement se mesure à leur crime :
Si vous les punissez d'une mort seulement,
Certes votre pitié les traite doucement.
Marie : Croyez, ma chère sœur, qu'une âme généreuse
Ne peut s'enorgueillir d'une fortune heureuse,
Et qu'il est messéant de regarder sans pleurs
Ses plus grands ennemis dans de si grands malheurs,
Du sommet élevé d'une inconstante roue,
Dont le cours éternel des empires se joue.⁷⁶⁰

Avec cette même sagesse, née de la prudence et de l'humilité, Agamemnon dans *La Troade* conseille aux siens la modération. Un vainqueur ne doit jamais oublier qu'il peut se retrouver facilement à la place de son adversaire, l'image de la roue est reprise :

Ce n'est pas tout de vaincre, il faut voir, sans s'aigrir,
Ce qu'un vainqueur doit faire, un vaincu peut souffrir,
A quelque haut degré que le destin nous monte,
Mettons nous en sa place, ou partageons sa honte,
Il faut en l'abaissant s'abaisser dessus lui,
Au moins si nous voulons qu'il nous serve d'appui,
Il se peut relever si rien ne l'humilie,
Et nous pouvons tomber si rien ne nous appuie.
Mais quoi qu'un grand bonheur ait droit d'autoriser,
Plus on a de pouvoir, moins on doit en user,
La fortune aujourd'hui nous porte sur sa roue,
Demain, un demi-tour nous mettra dans la boue.⁷⁶¹

La sagesse des nations, tirée de la plus pragmatique prudence, croise la force morale née de l'humilité pour transformer le motif de la « fortune volage » en motif tragique.

Si son entourage n'est pas là pour lui rappeler les fluctuations du sort, si lui-même n'a pas la sagesse d'en prendre conscience, l'action tragique elle-même, avec sa succession de péripéties, va s'en charger. Pendant le déroulement de la pièce, en effet, il arrive que la victoire passe d'un camp à l'autre de manière si fréquente que le spectateur en est déconcerté et ne peut déterminer qui est le véritable vainqueur avant le dénouement où,

⁷⁵⁹ Le Duc de Northbelant, beau-père de Jeanne et vaincu, avait déjà prévenu le vainqueur (le duc de Glocester) par des paroles semblables : « Jugez combien du sort l'inconstance est extrême, / Et qu'en notre faveur, il peut changer de même », éd. cit., I, 6 p. 21.

⁷⁶⁰ Éd. cit., II, 1, p. 28.

⁷⁶¹ Éd. cit., III, 4, p. 63.

nécessairement, s'impose une stabilisation et où vainqueur et vaincu obtiennent leur statut définitif. Cependant, comme nous savons que bien souvent ces pièces se terminent par des paroles prémonitoires de la part du vaincu qui préparent un prochain renversement, nous pouvons considérer que ce dénouement n'est, somme toute, lui aussi, qu'une nouvelle étape provisoire et qu'à la fin de la pièce, vainqueur et vaincu ne seront pas déterminés de manière irrémédiable. La figure qui triomphe dans ces pièces est alors celle de la Fortune, de la roue qui renverse perpétuellement les destins. Toutes les pièces tragiques manifestent dans l'évolution de l'action cette oscillation du sort, mais certaines sont plus remarquables que d'autres sur ce point.

I-2- « Incompréhensibles destins ! »⁷⁶²

Dans *Sophonisbe* de Mairet, dès l'ouverture de la pièce, le passage de la victoire à la défaite apparaît à travers les regrets de Syphax, dans la première scène de l'acte I. En effet, la victoire accompagnait jusqu'alors ses entreprises, tout lui souriait, son état s'épanouissait sous l'égide de Rome. Mais les idées de vengeance contre Rome de la fille d'Asdrubal l'ont fait basculer dans le camp des vaincus. A travers les reproches qu'il adresse à son épouse, il explique comment, à cause d'elle, il se retrouve en mauvaise posture, assiégé dans Cirte, sa capitale :

J'ai quitté l'amitié de ce peuple puissant
Par où je conservais mon État florissant,
Sans tes mauvais conseils, à qui j'ai voulu plaire
Et de qui ma ruine est le juste salaire,
On ne me verrait pas détruit comme je suis,
Ni l'esprit aveuglé d'un nuage d'ennuis ;
J'aurais dessus le front ma couronne affermie,
Car j'aurais Rome encore et la Fortune amie.

Figure récurrente, la Fortune finit par être un personnage à part entière de ces pièces qui puisent dans la thématique du renversement de fortune leur matière tragique. Pourtant la situation de Syphax n'apparaît pas désespérée à son général, Philon, qui, à la scène suivante, est persuadé qu'ils pourront vaincre les armées de Massinisse placées devant les murs de la ville :

Et vos gens, hors la ville, en bataille rangés,
Jurent de n'y rentrer que vainqueurs et vengés.⁷⁶³

Rien n'est fixé en effet, puisque, à l'acte suivant, Caliodore qui rapporte à Sophonisbe ce qui se passe sur le champ de bataille (II, 2), annonce d'abord la victoire de Syphax :

⁷⁶² D'Aubignac, *Zénobie*, voir *infra*, p. 233.

⁷⁶³ *Sophonisbe*, éd. cit., I, 1, v. 17-24, p. 671 et I, 2, v. 157-158, p. 675.

Deux fortes légions superbement armées,
Et presque de tout temps à vaincre accoutumées,
N'ayant pu soutenir nos bataillons pressés,
Ont tombé sur les leurs, qu'elles ont renversés ;
Et se montrant alors à la peur accessibles,
Ont perdu contre nous le titre d'invincibles.

Mais il enchaîne aussitôt avec le récit de sa défaite, Syphax s'étant imprudemment avancé dans le camp de Massinisse où ses soldats se sont fait encercler et écraser. Pour Caliodore ces hésitations du sort sont comme un jeu que « le Ciel » aime à mener pour se venger des hommes, les moments d'apaisement ne rendant que plus cruels et insupportables les moments tragiques :

Madame, il est bien vrai que le Ciel en courroux
Frappe encore aujourd'hui visiblement sur nous,
Et qu'il est malaisé de vaincre la Fortune,
Quand elle veut montrer sa dernière rancune.
Certes jamais l'espoir de voir notre vertu
Relever aujourd'hui votre Empire abattu
Ne flatta notre armée avec plus d'apparence
Et ne la fit combattre avec plus d'assurance.⁷⁶⁴

Le même fonctionnement apparaît dans une autre pièce de Mairet, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*. Antoine est vainqueur à l'ouverture de la pièce. Il a repoussé les armées d'Octave. Dans la scène 4 de l'acte I, on célèbre l'exploit d'un Gaulois partisan d'Antoine qui franchit, à lui tout seul, les lignes ennemies. Or, ce Gaulois va rapidement trahir (à la scène 1 de l'acte II) et rallier le camp adverse avec les armes d'or que Cléopâtre lui avait données en récompense. Ce premier renversement de situation est un mauvais signe, avant-coureur d'un désastre général : la trahison des soldats d'Antoine. Plus tard, quand la défaite paraît certaine (à la scène 1 de l'acte IV) et qu'Antoine ne voit d'autre solution que la mort qu'il réclame à Lucile comme preuve de son amitié, ce dernier lui tient un discours très argumenté, nourri de nombreux exemples, pour lui démontrer que victoire, comme défaite, ne sont jamais acquises. Ceux qui ont mis fin à leurs jours au moment où ils se croyaient défaits ont eu tort, car le moment suivant leur aurait peut-être apporté la victoire. Il illustre ses propos par l'image traditionnelle de la roue de la fortune, avec cette même rime « roue » / « boue » (nous la soulignons) utilisée par Agamemnon dans *La Troade*⁷⁶⁵ :

⁷⁶⁴ *Ibid.*, II, 2, v. 495-500 et v. 485-492, p. 686.

⁷⁶⁵ Voir *supra*, p. 229. Cette image servait déjà de symbole, nous l'avons vu, à la chute du vaincu (voir p. 142, en particulier note 468, sur *Antigone*). La roue tient la richesse de son symbolisme de sa forme représentant à la fois le rayonnement solaire et le mouvement cyclique de la vie. Elle est présente dans la plupart des civilisations, chez les Chinois, les Hindoux et les Tibétins (roue de la vie à huit rayons), les Celtes (croix celtique), les Grecs (associée à Prométhée qui vole une parcelle de feu à la « roue du soleil », à Ixion, au Zodiaque, à Moïra, la déesse qui file la vie et tient la roue (ou le rouet). À Rome, la déesse Fortuna, identifiée avec la Tyché des Grecs qui s'était ajoutée aux Moires, est représentée sous les traits d'une femme tenant la corne d'abondance ou le gouvernail ou le caducée ou la roue. Le christianisme récupéra le symbole en remplaçant Prométhée par l'archange Michel et en l'associant à l'image de la croix (Le *chrisme* de

Plusieurs dans les ennuis sont morts avant le temps,
 Que le moment suivant allait rendre contents,
 Témoin le désespoir du malheureux Cassie,
 Dont la fin avancée a la gloire obscurcie,
 Le sort le plus malin, et le plus outrageux,
 Cède à la fermeté d'un esprit courageux,
 Et rétablit souvent au plus haut de sa *roue*,
 Ceux que son insolence avait mis dans la *boue*.

Après Cassius, il cite encore Marius, « l'ennemi de Sylla » qui, bien qu'ayant été capturé et près d'être exécuté, parvint à s'échapper, à se venger et à être élu pour la septième fois consul. Il rappelle même à Antoine combien de fois son propre sort a été rétabli alors qu'il n'espérait plus. Lors de son alliance avec Lépide, par exemple. Ce dernier l'avait abandonné, mais, malgré cette trahison, Antoine a réussi à rallier les hommes de Lépide et à s'assurer un tel pouvoir qu'Octave a dû négocier et partager l'empire en deux. Dans sa lutte contre les Parthes encore, Antoine a vu son destin prêt à basculer, le roi Phraartes ayant soudoyé un de ses affranchis pour l'assassiner. Là encore Antoine a réussi à renverser la situation et, à nouveau, la défaite a changé de camp, ou plutôt la Fortune, personnage inconstant, capable d'épouser diverses causes successivement :

Depuis il arriva que pour avoir vécu,
 Ce Roi votre vainqueur devint votre vaincu.⁷⁶⁶

Avec ces exemples, Lucile met en évidence une notion fondamentale : la défaite n'est qu'un moment d'une vie, pas une fin, la situation peut toujours se renverser. Et la pièce, dans son déroulement, vise à illustrer cette idée. Ainsi, Mithridate, dans *La Mort de Mithridate* de La Calprenède, vaincu et assiégé dans sa ville de Sinope à l'acte I, réussit-il à endosser le rôle de vainqueur à l'acte II, scène 5. Lui et Hypsicratée, son épouse, font une telle sortie que les soldats de Pharnace s'en effraient :

Tout fuit devant le Roi, tout fuit Hypsicratée
 Ils ne sont du butin, mais du sang altérés ; [...]
 Son époux qui la couvre avecque son écu
 Massacre sans pitié cet escadron vaincu.⁷⁶⁷

Mais aussitôt après cette scène, à l'acte III, scène 1, ils sont à nouveau vaincus et Hypsicratée tente de convaincre son époux qu'il faut se soumettre à ces « jeux » de la Fortune, accepter l'inconstance et la fragilité des acquis :

Constantin). On trouve en particulier l'image de la roue dans *La Consolation philosophique* de Boèce, rédigée dans sa prison avant sa mise à mort en 525, livre II, III, où s'exprime la Fortune : « Le changement, voilà ma nature, voilà le jeu éternel que je joue. Ma roue tourbillonne sous ma main. Élever en haut ce qui est en bas, jeter en bas ce qui est en haut, voilà mon plaisir », éd. cit., p. 59. La poésie s'empara du thème et la roue de Fortune fit son apparition dans l'iconographie vers le XI^e siècle. Les rosaces des cathédrales témoignent de l'engouement suscité par ce symbole.

⁷⁶⁶ Éd. cit., p. 53-55.

⁷⁶⁷ *La Mort de Mithridate*, éd. cit., II, 5, v. 606-607 et 615-616, p. 166-167.

Depuis que le destin contre lui se déclare,
 Un cœur se doit munir d'une constance rare.
 Il est vrai, cher époux, nous avons tout perdu ;
 Mais pour ces vains regrets nous sera-t-il rendu ?
 Notre troupe à nos yeux entièrement défaite,
 Dans ce dernier palais, notre seule retraite,
 La ville à la merci du soldat insolent,
 Pour affliger une âme est un mal violent :
 Mais par ce désespoir, dont votre esprit s'accable,
 Pouvez-vous réparer un mal irréparable ?⁷⁶⁸

S'oppose au motif de l'inconstance du Sort celui de la constance dont est capable le véritable héros, celui qui est auréolé de qualités morales. La Fortune ne sourit que selon les lois du hasard, la constance, au contraire, est l'alliée des authentiques personnages héroïques, ceux dotés de l'héroïsme moral.

Le plus étonnant est que les auteurs n'ont, dans la démonstration de l'inconstance du sort, rien eu à inventer, l'Histoire elle-même étant à l'origine de toutes ces variations. Cependant certaines pièces mettent davantage en évidence l'alternance de victoires et de défaites. Par exemple, la pièce de d'Aubignac, *Zénobie*, présente dans le seul acte II, trois changements de fortune conséquents : après le récit de Diorée d'une première défaite dans la scène 1⁷⁶⁹ et le constat désabusé de Zénobie de l'abandon des Dieux⁷⁷⁰, Timagène, prince allié de la reine, vient lui annoncer que l'empereur Aurélien, leur ennemi, est entre leurs mains (II, 3). Il est accompagné de Cléade, capitaine de la reine, qui lui fait un compte rendu détaillé de la bataille où semblait régner « le caprice du sort » qui leur donne finalement l'avantage : il lui apprend que ses troupes furent d'abord victorieuses, que Zabas, autre prince partisan de Zénobie, combattait « comme s'il eût tenu la foudre en ses mains », mais qu'un autre corps d'armée d'Aurélien tenu en réserve les a attaqués et finalement défaits. C'est à ce moment-là que Zabas a pu capturer Aurélien séparé des siens par son « humeur impatiente et précipitée »⁷⁷¹. Zénobie a à peine le temps de se réjouir et de remercier le Ciel : « Admirable changement des affaires du monde ! Incompréhensibles destins »⁷⁷² que Zabas arrive, désolé, annoncer que le prisonnier n'est pas Aurélien et qu'il faut fuir au plus vite avant que la ville ne soit investie. En quelques scènes (de la scène 3 à la scène 5), le destin s'est renversé trois fois et Zénobie, après avoir cru à la victoire, redevient à la fin de l'acte II la « reine trop infortunée » dont elle déplorait les malheurs à son début. Mais les pièces les plus révélatrices des caprices de la fortune sont assurément *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal et la *Sophonisbe* de Corneille, situées

⁷⁶⁸ *Ibid.*, III, 1, v. 625-634, p. 167.

⁷⁶⁹ Voir *supra*, p. 90.

⁷⁷⁰ Voir *supra*, p. 139.

⁷⁷¹ Éd. cit., II, 3, p. 41.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 42.

aux deux extrémités de notre corpus (1637, 1663). Dans *La Mort de Brute et de Porcie*, selon le moment où l'on se place dans la pièce, on a affaire, pour le même camp, à une défaite ou à une victoire, et parfois même à une défaite *et* à une victoire. C'est le cas à l'acte III, où Cassius, l'allié de Brutus est vaincu et se suicide ; or, en même temps, Brutus, lui, est vainqueur avec sa propre armée. On ignore donc qui a gagné, qui peut être considéré comme vainqueur, du camp de Brutus ou de celui d'Octave. Ainsi lorsque Brutus affirme à la scène 3 de l'acte III : « Les tyrans sont vaincus », Titine, son affranchi, lui répond : « Ils sont vainqueurs pour nous ». Et Titine entreprend de faire à Brutus, le récit de la défaite de Cassius :

Soudain que le signal fit partir nos armées,
 On les vit pêle-mêle au combat animées ;
 Car l'honneur excité par le feu du courroux,
 Les faisait à l'envi précipiter aux coups :
 Notre chef le premier au milieu de la presse
 Etale sa valeur, signale son adresse :
 L'ennemi voit partout des effets de son bras,
 Et la mort suit toujours la trace de ses pas ;
 Chacun à son exemple allume son courage,
 Avec tant de ferveur qu'il va jusqu'à la rage.
 L'ennemi s'en étonne, et son esprit en deuil
 Tremble que ces desseins ne trouvent un écueil ;
 La mort vole partout, le sang avec les larmes
 En mille endroits divers se mêle en ces alarmes.
 Tout frémit, tout se plaint, les morts et les blessés,
 Gisent confusément l'un sur l'autre entassés.
 Dans ce sanglant carnage ici l'un s'évertue
 D'arracher de son corps la flèche qui le tue,
 Et là l'autre retient par de faibles efforts
 Son sang que mille coups font sortir de son corps.
 Nous nous vantions déjà d'une heureuse victoire,
 Quand l'ennemi fâché de voir perdre sa gloire
 Et de se voir pressé avec tant de fureur,
 Rallume dans le sang sa première vigueur :
 Ce fut lors que la mort en mille endroits pressée
 Se craignit elle-même, et fut souvent blessée.
 Ce fut lors que l'Enfer fit voir en abrégé
 Ce qu'il a de plus noir et de plus enragé.⁷⁷³

Or, un peu plus loin, à la scène 2 de l'acte IV, on voit un soldat faire à Antoine et à Octave le récit de leur propre défaite devant Brutus. Ce sont presque les mêmes mots : dans les deux cas, la victoire (ou la défaite) est incertaine, la confusion se mêle au carnage, la Mort et l'Enfer règnent sur le champ de bataille :

Le souvenir d'un si sanglant carnage,
 Met mon âme en désordre et glace mon courage,
 Jamais le Ciel n'a vu tant de corps renversés,

⁷⁷³ Éd. cit., III, 3, p. 46-47.

Et la mort assouvie a crié, c'est assez.
 Soudain que l'ennemi commença de paraître,
 Nos soldats animés par la haine du traître,
 Témoignent à l'envi ce que peut le courroux,
 Quand la haine et l'honneur en excitent les coups ;
 L'ennemi d'autre part courant à la mêlée
 Oppose à leurs efforts sa valeur signalée ;
 Les dards grêlent partout, et les plus avancés
 En croyant de blesser, sont eux-mêmes blessés ;
 L'air n'est plus éclairé que d'une lueur sombre,
 La poussière et les traits les font combattre à l'ombre,
 On ne saurait juger quels seront les vainqueurs,
 Tous paraissent égaux et de bras et de cœurs ;
 Enfin, lassé de voir la victoire en balance,
 L'ennemi fond sur nous avec tant d'insolence
 Qu'on eût dit, à le voir les armes à la main,
 Qu'il menait avec lui tout l'Empire romain.
 Tout meurt au même instant, on ne voit point d'épée
 Qui du sang des Romains ne paraisse trempée,
 Nos soldats à genoux implorant les vainqueurs :
 Mais, hélas, c'est en vain, la rage est dans leurs cœurs ; [...]
 Et bref il est partout tant d'objets de terreur,
 Que je crois que l'Enfer en frissonna d'horreur ;
 Brute bientôt après fit cesser le carnage,
 Et reçut à merci les restes du naufrage.⁷⁷⁴

Dans les deux discours, on constate un même début plein d'espoir et d'assurance pour les soldats sûrs de remporter la victoire (le même participe « animé(e)s » est utilisé), un même zèle au combat de la part des deux camps (l'expression « à l'envi » se retrouve dans les deux cas associée au mot « courroux »), le même type de récit épique particulièrement sanglant (le mot « carnage » est employé dans les deux récits, accompagné par les images de blessés gémissants et de pluies de flèches, les jeux de lumière, la répétition du mot « sang » et les hyperboles caractéristiques du registre épique), le même retournement de situation final (« Nous nous vantions déjà d'une heureuse victoire, / Quand l'ennemi fâché de voir perdre sa gloire, / Et de se voir pressé avec tant de fureur, / Rallume dans le sang sa première vigueur » dans le récit de Titine ; « Enfin, lassé de voir la victoire en balance, / L'ennemi fond sur nous avec tant d'insolence » dans le récit du soldat d'Antoine). Enfin, dans les deux discours, la Mort et l'Enfer personnifiés règnent dans un paysage apocalyptique au point de se lasser eux-mêmes du carnage, d'être écœurés par la tuerie : « Ce fut lors que la mort en mille endroits pressée / Se craignit elle-même, et fut souvent blessée. / Ce fut lors que l'Enfer fit voir en abrégé / Ce qu'il a de plus noir et de plus enragé », conclut Titine, quand le soldat d'Antoine rapporte plus sobrement : « Jamais le Ciel n'a vu tant de corps renversés, / Et la mort assouvie a crié, c'est assez » et plus loin :

⁷⁷⁴ *Ibid.*, IV, 2, p. 61-62.

« Et bref il est partout tant d'objets de terreur, / Que je crois que l'Enfer en frissonna d'horreur ». Pour conclure sur ces deux récits, les vers du soldat d'Antoine : « On ne saurait juger quels seront les vainqueurs, / Tous paraissent égaux et de bras et de cœurs » résumant la confusion des situations et l'ambiguïté de la victoire (ou de la défaite) : égaux, tous ces soldats le sont, tantôt vainqueurs, tantôt vaincus, dans une mêlée indescriptible, victimes des caprices du sort, pris dans la furie, dans la folie meurtrière, insensée et vaine de la guerre. Cette pièce nous oblige donc à une réelle réflexion sur la notion de défaite, d'autant plus que l'ambiguïté se maintient jusqu'au bout et se rencontre à de nombreuses reprises au cours de l'action. Par exemple, Porcie, remerciant les Dieux pour la victoire de Brutus, ne manque pas de rappeler qu'Octave s'imaginait déjà vainqueur et qu'il est pourtant devenu leur « proie »⁷⁷⁵. Quant à Octave, finalement victorieux, après toutes ces fluctuations, après la mort de Brute et de Porcie, il admet (et transmet la leçon à Antoine) que la victoire est bien fragile et que le vainqueur doit se garder de toute arrogance :

Un si triste accident *ébranle* mon courage,
Et fait que dans le port je crains presque *l'orage*.
Je connais aujourd'hui parmi ce *changement*
Que le plus grand bonheur *ne dure qu'un moment* ;
Je vois que le Démon qui conduit toutes choses,
Ne pare l'univers que de *métamorphoses*,
Afin que nos esprits aimant la *nouveauté*,
Dans ces *tableaux changeants* trouvent plus de beauté. [...]
Ainsi, quoique nos fronts *courbent* dessous les palmes,
Que les mutins soient morts, que nos terres soient calmes,
Et que nous commandions à tout le genre humain,
Nous pouvons n'être *rien* et mourir demain.⁷⁷⁶

Avec ce champ lexical, que nous soulignons, du changement et de la fragilité, nous reconnaissons le thème baroque par excellence de la métamorphose, qui n'est pas sans lien avec celui de la « fortune volage »⁷⁷⁷.

Autre exemple remarquable pour l'alternance de victoires et de défaites tout au long de la pièce, la *Sophonisbe* de Corneille. En cela, elle se démarque de la pièce de Mairet. En effet, nous avons vu chez Mairet que la pièce s'ouvrait sur les regrets de Syphax d'avoir trahi les Romains et sur ses reproches à Sophonisbe de l'avoir entraîné dans une guerre perdue d'avance. Il est vrai qu'un premier épisode laisse entendre que

⁷⁷⁵ « Naguère Octave dans le port / S'imaginant notre naufrage / Menaçait Rome de servage, / Et tous nos citoyens de mort : / [...] Cependant ils sont abattus, / Leur orgueil n'est plus que fumée, / Et le débris de leur armée / Elève un trône à nos vertus ; / Le camp d'Octave est notre proie, / Ses feux sont ceux de notre joie, / Sa honte est notre honneur, sa nuit notre flambeau, / Son sang épandu nous anime, / Et par un destin légitime / Nous trouvons notre vie au fond de son tombeau », *ibid.*, IV, 4, p. 69-70.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, V, 7, p. 97-98.

⁷⁷⁷ En 1954, Jean Rousset publie sa thèse, *La Littérature de l'âge baroque en France*, dont le sous-titre est *Circé et le paon*. Circé étant la figure emblématique de la métamorphose et le paon de l'ostentation, on comprend tout l'intérêt de ce sous-titre, qui met en relief les deux principes fondamentaux du baroque.

Syphax est vainqueur, mais c'est l'unique péripétie guerrière durant le déroulement de la pièce⁷⁷⁸, alors que chez Corneille, les événements se succèdent et se contredisent sans cesse. Les premiers mots de la pièce sont prononcés par Bocchar, lieutenant de Syphax, qui vient annoncer à Sophonisbe un renversement inattendu de la situation du roi numide. La ville était perdue, Syphax l'a sauvée, c'est le premier retournement de défaite en victoire :

Madame, il était temps qu'il vous vînt du secours :
Le siège était formé, s'il eût tardé deux jours :
Les travaux commencés allaient à force ouverte
Tracer autour des murs l'ordre de votre perte,
Et l'orgueil des Romains se promettait l'éclat
D'asservir par leur prise, et vous, et tout l'État.
Syphax a dissipé par sa seule présence
De leur ambition la plus fière espérance,
Ses troupes se montrant, au lever du soleil,
Ont de votre ruine arrêté l'appareil.⁷⁷⁹

Non seulement Syphax a protégé la ville, mais ses troupes, supérieures à celles des Romains, ont à ce point impressionné Lelius, le consul romain, qu'il a demandé à parlementer. Une trêve est signée et c'est donc la paix que Syphax, tout heureux, vient présenter à son épouse, toujours dans l'acte I, à la scène 4, n'attendant plus que son assentiment. Mais Sophonisbe la refuse, par haine et par vengeance contre les Romains, persuadée de la victoire si la guerre se poursuit, persuadée, en tous les cas, d'avoir suffisamment d'ascendant sur Massinisse pour en obtenir ce qu'elle veut. C'est en effet ce qu'elle explique à sa dame d'honneur dans la scène 2 de l'acte I :

Nous vaincrons, Herminie, et nos destins jaloux
Voudront faire à leur tour quelque chose pour nous. [...]
J'ai donc peu de sujet de craindre Massinisse,
J'en ai peu de vouloir que la guerre finisse,
J'espère en la victoire, ou du moins en l'appui
Que son reste d'amour me saura faire en lui.⁷⁸⁰

Sophonisbe incarne bien ce que la tradition littéraire en a fait : la femme forte, la guerrière accomplie, la conquérante, personnage capable de renvoyer aux Régentes du XVII^e siècle comme aux jeunes femmes audacieuses de la Fronde une image flatteuse⁷⁸¹. Aussi le malheureux Syphax se voit-il contraint de reprendre les armes, conscient cette fois qu'il va droit vers la défaite, uniquement soucieux du sort de sa « corruptrice » :

C'est trop, c'est trop, Madame, il faut vous satisfaire,
Le plus grand des malheurs serait de vous déplaire,
Et tous mes sentiments veulent bien se trahir
A la douceur de vaincre, ou de vous obéir.
La paix eût sur ma tête assuré ma couronne :

⁷⁷⁸ Voir ci-dessus, p. 230-231.

⁷⁷⁹ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit. , I, 1, v.1-10, p. 387.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, v. 57-58 et 75-78, p. 389.

⁷⁸¹ Voir *supra*, p. 192.

Il faut la refuser, Sophonisbe l'ordonne,
 Il faut servir Carthage et hasarder l'État.
 Mais que deviendrez-vous si je meurs au combat ?
 Qui sera votre appui si le sort des batailles
 Vous rend un corps sans vie au pied de nos murailles ?⁷⁸²

L'image pathétique du héros courageux mais malmené ne fléchira pas Sophonisbe. L'acte II nous apporte le résultat de ce combat : le deuxième renversement a eu lieu et Massinisse vainqueur se présente au palais de Syphax, devant Eryxe, la reine de Gétulie, jusqu'alors captive (et rivale) de Sophonisbe :

Enfin, maître absolu des murs et de la ville
 Je puis vous apporter un esprit plus tranquille,
 Madame, et voir céder en ce reste de jour
 Les soins de la victoire aux douceurs de l'amour.⁷⁸³

Bien que Donneau de Visée ait jugé son rôle « inutile »⁷⁸⁴, le personnage d'Eryxe revêt une importance fondamentale dans le fonctionnement de la pièce. Sa situation, en effet, indique à chaque étape de l'action, les variations de la Fortune. Reine comme Sophonisbe, prisonnière de Syphax, qui espérait ainsi empêcher son mariage et donc son alliance avec Massinisse (v. 91-100), elle se retrouve, grâce à la victoire de ce dernier, en position dominante. L'une et l'autre reine vont, tout au long de la pièce, jouer d'un incessant rapport de force et l'une et l'autre vont se renvoyer des amabilités ironiques selon leur situation. Au début de la pièce (I, 3), quand Sophonisbe croit la victoire possible en poursuivant la guerre, elle n'hésite pas à faire la leçon à sa prisonnière venue lui conseiller la paix, car elle sait que seul l'amour qu'elle porte à Massinisse motive ce conseil :

Quand de pareils chagrins voudront paraître au jour,
 Si l'honneur vous est cher, cachez tout votre amour,
 Et voyez à quel point votre gloire est flétrie,
 D'aimer un ennemi de sa propre patrie,
 Qui sert des étrangers, dont par un juste accord
 Il pouvait nous aider à repousser l'effort.⁷⁸⁵

Mais Eryxe, dans cette même scène, ne se laisse pas humilier. Elle répond en argumentant, prouvant par là qu'elle se considère comme l'égale de Sophonisbe, si bien que celle-ci coupe court et que leur dialogue devient stichomythie, avant qu'Eryxe ne rappelle combien la position, pour l'instant dominante, de sa rivale est fragile :

Sophonisbe : Vous parlez un peu haut
Eryxe : Je suis amante et reine.
Sophonisbe : Et captive de plus.
Eryxe : On va briser ma chaîne,
 Et la captivité ne peut abattre un cœur

⁷⁸² *Ibid.*, I, 4, v. 371-380, p. 399.

⁷⁸³ *Ibid.*, II, 2, v. 519-522, p. 403.

⁷⁸⁴ *Nouvelles nouvelles*, 1663, t. III, p. 243 et suiv. Cité par G. Couton, notice de *Sophonisbe*, éd. cit., p. 1461.

⁷⁸⁵ I, 3, v. 201-206, p. 394.

Qui se voit assuré de celui du vainqueur.
 Il est tel dans vos fers que sous mon diadème :
 N'outragez plus ce Prince, il a ma foi, je l'aime,
 J'ai la sienne, et j'en sais soutenir l'intérêt.
 Du reste, si la paix vous plaît ou vous déplaît,
 Ce n'est pas mon dessein d'en pénétrer la cause.
 La bataille et la paix sont pour moi-même chose,
 L'une ou l'autre aujourd'hui finira mes ennuis,
 Mais l'une peut vous mettre en l'état où je suis.
Sophonisbe : Je pardonne au chagrin d'un si long esclavage,
 Qui peut avec raison vous aigrir le courage,
 Et voudrais vous servir malgré ce grand courroux.
Eryxe : Craignez que je ne puisse en dire autant de vous.⁷⁸⁶

« Vous mettre en l'état où je suis », l'acte II produit effectivement un premier renversement. Massinisse est vainqueur et les deux reines s'affrontent de nouveau, au cœur de l'acte, dans une scène parallèle. Eryxe, cette fois dans une position dominante, souligne la similitude de leurs destins :

Tout a *changé de face*
 Madame, et les destins vous ont mise en *ma place*.
 Vous me deviez servir avec tout mon courroux,
 Et je fais à présent même chose pour vous ;
 Je vous l'avais promis, et je vous tiens parole.

Lucide, Sophonisbe prédit avec ironie les prochains rebondissements :

Je vous suis obligée et ce qui m'en console
 C'est que tout peut changer une seconde fois,
 Et je vous rendrai lors tout ce que je vous dois.⁷⁸⁷

Et le sort change encore, en effet, « une seconde fois », à l'acte III. Sophonisbe est préférée par Massinisse qui transforme l'épouse du vaincu en celle du vainqueur. Une troisième scène de confrontation oppose Eryxe à sa rivale, toujours dans la scène 3. Elle reprend les mêmes mots qu'elle avait utilisés lors de l'affrontement précédent, mais elle est passée, à nouveau, en position inférieure :

Une seconde fois tout a *changé de face*,
 Madame, et c'est à moi de vous *quitter la place*.⁷⁸⁸

Et cette « valse » des positions n'est pas terminée. Une dernière fois, le sort s'inverse, les Romains refusent de reconnaître les droits de la nouvelle épouse de Massinisse et exigent sa captivité ou sa mort. Les mêmes mots reviennent, prononcés par Sophonisbe, dans la scène 4 de l'acte V⁷⁸⁹. Mais le discours qui les accompagne prend la forme d'un testament et le ton avec lequel elle lègue à Eryxe l'amour de Massinisse est d'une telle ironie qu'il

⁷⁸⁶ *Ibid.*, v. 227-242, p. 394-395.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, II, 3, v. 575-582, p. 405.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, III, 3, v. 917-918, p. 415.

⁷⁸⁹ Mais le début de sa confrontation avec Eryxe se place, comme dans les exemples précédents, à la scène 3, elle a réclamé sa présence pour lui montrer la lettre qui accompagne le poison mortel envoyé par Massinisse.

s'agit plutôt d'un avertissement. Là est bien la preuve que ces deux femmes, tantôt vaincues, tantôt victorieuses, sont plus le double l'une de l'autre que des rivales ou des ennemies :

Une troisième fois mon sort *change de face*,
Madame, et c'est mon tour de vous *quitter la place*.⁷⁹⁰
Je ne m'en défends point, et quel qu'en soit le prix
De ce rare trésor que je vous avais pris,
Quelques marques d'amour que ce Héros m'envoie,
Ce que j'en eus pour lui vous le rend avec joie.
Vous le conserverez plus dignement que moi.⁷⁹¹

Ainsi, du début à la fin de la pièce, alternent les moments de victoire et de défaite et les variations du sort des deux héroïnes reflètent ces incertitudes. Elles savent toutes deux combien la situation de vainqueur ou de vaincu est fragile, instable et équivoque selon le point de vue que l'on adopte, et si Eryxe paraît triompher à la fin, ce n'est encore qu'une apparence. Certes, elle ne craint plus la rivalité de Sophonisbe, bénéficie de l'alliance romaine et peut enfin épouser l'homme qu'elle dit aimer. Mais il s'agit d'une bien piètre victoire, obtenue avec le soutien et le contrôle des Romains et Lélius a beau lui citer les noms des rois alliés de Rome qui ont gardé, affirme-t-il, leur autonomie complète⁷⁹², elle sait très bien quel genre de « vainqueur » on lui demande d'épouser, un homme à qui, peut-être, elle pourrait pardonner son « erreur », son infidélité, sa trahison amoureuse, mais non sa soumission à Rome et ses compromissions politiques :

Quand d'une telle erreur vous punissez l'audace,
Il vous sied mal pour lui de me demander grâce.
Non que je la refuse à ce perfide tour ;
L'hymen des rois doit être au-dessus de l'amour,
Et je sais qu'en un prince heureux et magnanime
Mille infidélités ne sauraient faire un crime.
Mais si tout inconstant il est digne de moi,
Il a cessé de l'être en cessant d'être roi.

Elle rejoint ainsi Sophonisbe une dernière fois dans le même mépris pour celui qu'elles ont aimé toutes deux et que la reine de Numidie, en le lui rendant (V, 4), avait qualifié de

⁷⁹⁰ Notons (nous les soulignons) les effets d'écho direct par la reprise des mots « changé de face » et « quitter la place » dans chacune de ces répliques. La dramaturgie souligne ainsi, dans l'architecture même de la pièce, par des jeux de miroirs entre trois scènes dans trois actes distincts (II, 3 ; III, 3 ; V, 4), des effets d'opposition et de parallélisme entre les deux personnages, deux reines que tout oppose et que tout rassemble, la psychologie comme la destinée

⁷⁹¹ *Ibid.*, V, 4, v. 1643-1649, p. 441.

⁷⁹² « Détrompez-vous, Madame, et voyez dans l'Asie / Nos dignes alliés régner sans jalousie / Avec l'indépendance, avec l'autorité / Qu'exige de leur rang toute la majesté. Regardez Prusias, considérez Attale, / Et ce que souffre en eux la dignité royale », *ibid.*, V, 6, v. 1747-1752, p. 444. Comme le fait remarquer Georges Couton dans une note (p. 1480), le Prusias dont il s'agit est celui de Nicomède « si docile aux injonctions de Rome » et Attale, roi de Pergame, était lié par un « traité d'amitié » avec Rome : on peut donc se demander s'il n'y a pas déjà de l'ironie dans les propos du Romain.

« lâche, ingrat, empoisonneur » et « pour tout dire esclave des Romains »⁷⁹³. Eryxe emploie d'autres mots, en répondant à Lélius, mais ils traduisent le même sentiment :

Et de quel front, Seigneur, prend-il une couronne,
S'il ne peut disposer de sa propre personne ?
S'il lui faut pour aimer attendre votre choix
Et que jusqu'en son lit vous lui fassiez des lois ?
Un sceptre compatible avec un joug si rude
N'a rien à me donner que de la servitude.⁷⁹⁴

L'identité des caractères d'Eryxe et de Sophonisbe, le balancement constant de leurs situations, le parallélisme de leurs destins est la meilleure illustration dans le corpus du motif de l'ambiguïté de la défaite. Dans cette même scène entre Eryxe et Lélius, avant-dernière de la pièce, la mort de Sophonisbe n'étant annoncée que dans la scène finale, Eryxe avait souligné cette similitude que, tout au long de la pièce, les effets de contrepoints et d'échos ont suggérée par la reprise d'expressions identiques :

Je la regarde en reine, et non pas en rivale ;
Je vois dans son destin le mien enveloppé.⁷⁹⁵

Ce constat de l'ambiguïté de la victoire et / ou de l'inconstance du sort que les pièces rappellent en permanence à travers les mises en garde de l'entourage, la prise de conscience du vainqueur lui-même, les retournements de situation, les parallélismes de destins a une conséquence évidente : à aucun moment, le vainqueur ne peut se livrer au triomphalisme. Doit-il pour autant renoncer à la gloire que lui octroie la victoire ? Jusqu'à quel point a-t-il le droit de s'en réjouir, pris entre le respect de l'adversaire et l'inquiétude devant les caprices destructeurs de la Fortune ? Nous allons voir que le vainqueur est souvent dans une position très inconfortable, partagé entre le devoir et un sentiment de regret, de culpabilité et de honte parfois vis-à-vis d'un vaincu héroïque et digne. D'un côté, il voudrait faire preuve de mansuétude et arrêter le cycle infernal de la vengeance et de la guerre, dont il a subi lui-même tous les excès ; d'un autre, la raison d'État l'oblige à une sévérité rigoureuse envers son ennemi. La grandeur morale qu'il se doit de montrer pour se placer au niveau de son adversaire et le motif du renversement de fortune tiré de la poétique du genre donnent aux dramaturges des sujets d'analyses psychologiques fines sur l'opposition entre le devoir et les sentiments personnels.

⁷⁹³ *Ibid.*, V, 4, v. 1661 et 1666, p. 441.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, V, 6, v. 1715-1722 et 1727-1732, p. 443-444.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, v. 1736-1737.

II- RAISON D'ÉTAT ET SENTIMENTS

Dans les pièces de la période 1634-1643, la raison d'État s'impose au vainqueur comme un principe suprême, incontournable et indiscutable. Il sait qu'il doit assumer son rôle et traiter son ennemi avec la sévérité que tous autour de lui attendent. À Rome, il lui faudra traîner son adversaire derrière son char lors du triomphe qui officialisera sa victoire et, dans tous les cas, le condamner à mort pour protéger son pays d'éventuelles récidives. Mais le respect des valeurs héroïques, la grandeur morale, la générosité qui caractérisent le vainqueur de cette période au même titre que son adversaire rendent ce devoir difficile à appliquer. Il exprime ses problèmes de conscience dans des débats à deux ou trois interlocuteurs, héritage de la tragédie antique et de la rhétorique jésuite, où s'opposent les différents points de vue en faveur de la clémence ou de la sévérité. Cependant, au tournant du siècle, la condition tragique du vainqueur subit une mutation parallèle à celle du vaincu, sur le plan politique tout d'abord, sur le plan psychologique ensuite. Jusque dans les années 1640, le vainqueur souffrait d'avoir à sacrifier un ennemi pour qui il ressentait du respect, de l'estime et parfois même de l'amour. Le succès de *Cinna* (1642) marque le début de son évolution politique, il découvre, dans les années 1642-1647, que le compromis peut s'avérer une stratégie tout aussi efficace que la stricte soumission au « diktat » de la raison d'État, à une époque où l'autorité inflexible de Richelieu est remplacée, au grand soulagement de beaucoup, par la douceur insinuante de Mazarin. Bientôt, dans la décennie qui suit, le vainqueur perdra toute aura politique : confronté à un adversaire dépourvu de grandeur morale, il n'aura plus lieu d'être tourmenté par les problèmes de conscience. L'intérêt d'État se confond désormais avec son intérêt personnel et le débat politique, ayant perdu toute pertinence, ne survit plus qu'en apparence dans les pièces de l'après-Fronde. Mais son évolution est aussi d'ordre psychologique : pris, à partir de la « trilogie des monstres » de Corneille (1644-1647), dans l'écheveau inextricable des identités et des reconnaissances, cerné par les problèmes familiaux, il ne dispose plus, et ce jusque dans les années 1660, d'un statut stable et clair. Gêné par son identité qu'il ne peut révéler qu'au seul dénouement ou par ses sentiments à l'égard d'un vaincu trop proche de lui par les liens du sang ou de l'amitié, il n'est plus que le pâle reflet du vainqueur héroïque de la première période. Incrédule ou consterné en découvrant le vrai visage de son ennemi, hésitant sur la décision à prendre, passif dans tous les cas, il se laisse porter par les événements que d'autres (et en particulier le peuple) ont provoqués et dont il n'est plus que le bénéficiaire.

II-1- Nécessité de l'humiliation

Si, au moment de la révélation de la défaite, du moins dans les pièces de la première période, le vainqueur respecte son adversaire, et parfois même lui rend hommage⁷⁹⁶, il s'aperçoit que cette estime, ce respect ont des bornes nécessaires. Quel sort doit-il réserver à cet ennemi de l'État ? La clémence, haute vertu morale, dérivée de la tempérance, prônée par Cicéron et par Sénèque, s'accorde-t-elle toujours avec la raison d'État ? La morale et la politique, en somme, peuvent-elles se concilier ? L'auteur est bien conscient qu'à travers l'attitude qu'il choisira de donner au vainqueur, il transmettra une leçon, un modèle aux spectateurs, voire aux générations à venir. La tragédie qui se veut, en effet, selon les théoriciens, « d'une merveilleuse utilité »⁷⁹⁷ a pour but essentiel, précise Corneille, les « instructions morales »⁷⁹⁸. Quelle leçon morale le lecteur ou spectateur pourra-t-il tirer de la relation que le vainqueur entretient avec le vaincu tout au long de ce parcours de pièces ?

Tous les écrivains ont vanté la clémence de César, qui a accueilli sans restriction les Pompéiens qui se rendaient et n'a exercé aucune proscription contre la classe politique. Cicéron n'a pas recours en vain à cette clémence quand il s'adresse à César dans plusieurs de ses discours pour obtenir la grâce des ses amis⁷⁹⁹. Pourtant, certains historiens pensent que c'est justement cette clémence qui a causé sa perte⁸⁰⁰. La clémence est une vertu, Sénèque en fait l'apologie dans le *De Clementia* qui a inspiré *Cinna*, mais pour un chef de guerre, elle peut parfois être confondue avec la faiblesse. Le roi Abdolomin, dans la version de 1628 de *Tyr et Sidon*, résume assez clairement ce qui attend un roi pacifique et généreux :

Mais quoi ? Plus j'ai tenté le train de la douceur,

⁷⁹⁶ Voir *supra*, p. 94 *sqq.* (« Le vainqueur, héraut de la défaite »).

⁷⁹⁷ Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 17.

⁷⁹⁸ « La première [utilité] consiste aux sentences et instructions morales qu'on y peut semer presque partout », *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 120.

⁷⁹⁹ *Pro Marcello*, *Pro Q. Ligario*, *Pro Rege Deiotaro*. On trouve ainsi dans le *Pro Marcello* cet éloge de la clémence de César : « Vous avez dompté des nations barbares, innombrables, répandues dans de vastes contrées, inépuisables en ressources ; mais enfin, ces nations que vous avez vaincues, ni la nature ni leur destinée ne les avaient faites invincibles. Il n'est point de force qui ne puisse être ébranlée et brisée par le fer et les efforts. Mais se vaincre soi-même, réprimer sa colère, modérer la victoire, tendre une main secourable à un adversaire distingué par la noblesse, par le talent, par la vertu, le relever, le placer même dans un plus haut rang, c'est faire plus qu'un héros, c'est s'égaliser à la divinité. [...] Déjà vous avez surpassé en modération et en clémence tous ceux qui furent vainqueurs dans des guerres civiles : aujourd'hui vous vous êtes surpassé vous-même. Je crains de ne pouvoir exprimer ma pensée telle que je la conçois : vous me semblez avoir vaincu la victoire même, en remettant aux vaincus les droits qu'elle avait acquis sur eux. Par les lois de la victoire, nous eussions tous péri justement ; l'arrêt de votre clémence nous a tous conservés. Ainsi donc, à vous seul appartient le titre d'invincible, puisque vous avez triomphé des droits et de la force de la victoire », Paris, Hachette, 1866, p. 14-15.

⁸⁰⁰ Cassius, qui est à l'instigation du complot contre César, entraîne avec lui tout un groupe d'opposants, dont d'anciens pompéiens que César avait pourtant graciés.

Plus j'ai senti l'effort d'un injuste agresseur,
En sorte qu'aujourd'hui ma ruine totale
Dépend d'une rencontre en défense inégale.⁸⁰¹

Sans cesse confronté au problème de l'image qu'il renvoie à l'ennemi comme à son propre peuple, le vainqueur hésite donc entre clémence et raison d'État. C'est là un dilemme propre à alimenter le climat tragique. Au dilemme bien connu de l'amour et du devoir qui déchire les jeunes gens dans le théâtre du XVII^e siècle, on peut donc ajouter ce dilemme tout aussi important, qui a structuré et alimenté le théâtre de cette époque, celui de la vertu morale et de la vertu politique, incarné dans les impératifs divergents que rencontrent les chefs d'État, partagés entre désir de clémence et raison d'État. Dans les pièces de la première période, néanmoins, le choix du vainqueur s'impose clairement : bien que tenté parfois par la clémence, il finit toujours par se plier à la raison d'État. Et la raison d'État recommande, en première précaution, de réduire l'orgueil du vaincu, afin de lui faire perdre, à lui et à ceux de son camp, le goût de la récidive.

On l'a vu, le rôle du triomphe est primordial dans les pièces romaines. Le cortège du triomphe à Rome, en présence du Sénat, sous les acclamations de la foule, vise à officialiser l'échec des vaincus. La défaite doit être publique pour être totale, il faut humilier l'adversaire devant le peuple, il faut que le vaincu soit proclamé, « reconnu » dans une cérémonie qui atteste publiquement sa soumission. Aussi sa mort n'est-elle pas souhaitée immédiatement, et surtout pas avant la cérémonie. Au contraire, il faut lui éviter toute occasion de suicide, puisque c'est par ce seul moyen, nous l'avons vu, qu'il revendique sa liberté, échappe à l'humiliation et accède à la gloire⁸⁰². C'est pourquoi les femmes des vaincus, si elles ne meurent pas en même temps que leur époux, deviennent extrêmement précieuses pour les vainqueurs. Et Cléopâtre aussi bien que Porcie seront surveillées très attentivement pour empêcher un éventuel suicide. Il ne s'agit en rien, dans ce cas, de pitié ou de respect, mais juste d'intérêt de la part d'un vainqueur soucieux de conserver pour son triomphe un membre illustre de la famille de son adversaire. Dans *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, on voit ainsi Octave « protéger » Cléopâtre uniquement pour le plaisir de pouvoir l'enchaîner à son char le jour du triomphe. Les paroles qu'il lui adresse, après la mort d'Antoine, sont des plus respectueuses et rassurantes :

Levez-vous, j'ai monté dans votre mausolée,
Non tant pour obliger votre âme désolée
A me faire des vœux et des soumissions,
Que pour la consoler en ses afflictions.
C'est pourquoi levez-vous, et me donnez matière,

⁸⁰¹ *Tyr et Sidon*, éd. cit., première journée, I, 2, p. 18.

⁸⁰² Voir *supra*, p. 178 sqq.

D'exercer envers vous ma bonté toute entière.

Il se montre inquiet pour elle, veut la convaincre de vivre, de ne pas suivre Antoine dans la mort, de lui faire confiance pour l'avenir :

Mais pour vous, gardez bien qu'il ne vous prenne envie
De joindre votre fin à celle de sa vie,
Et sans vous aveugler d'une pareille erreur,
Ecoutez ma clémence, et non pas sa fureur :
Quoique ses noirs conseils vous semblent doux à suivre,
Vous avez des enfants pour qui vous devez vivre.⁸⁰³

En fait, cette « clémence » qu'il affiche est à prendre avec circonspection, il ne s'agit en aucun cas de libérer Cléopâtre. Octave l'a expliqué auparavant à ses conseillers, Proculée et Mécène, son seul but est de la maintenir en vie pour servir d'« ornement » à son triomphe :

Sans doute elle a dessein de se priver du jour ;
Mais il faut empêcher que ce malheur n'arrive,
Mon triomphe surtout demande qu'elle vive⁸⁰⁴.

D'ailleurs, Cléopâtre n'est pas dupe, elle feint d'être sensible à cette magnanimité :

Ainsi toujours propice,
Vous puisse être le ciel pour un si bon office.

Mais dès qu'Octave est sorti, elle ouvre les yeux à sa naïve suivante, qui venait de s'extasier devant la générosité de ce « vainqueur débonnaire » :

Je connais mieux que vous le langage et le cœur
De votre débonnaire et généreux vainqueur,
Qu'il garde pour quelqu'autre, à tromper plus aisée,
L'espoir dont ma douleur ne peut être abusée.⁸⁰⁵

Dans la pièce de Benserade, le désir d'humiliation publique d'Octave se manifeste encore plus fortement, d'abord par les conditions qu'il impose aux députés d'Alexandrie. Ils doivent lui porter les clefs de la ville à genoux. On comprend bien, dans l'explication qu'il leur donne, que la mort n'est pas la punition la plus exemplaire qu'il souhaite aux vaincus. Le déshonneur public est, pour lui, le pire des châtements :

Je ne désire point d'ensanglanter ma gloire,
Des vaincus à genoux honorent ma victoire,
Mon courage est content de la honte qu'ils ont,
Et leur sang me plaît moins à ce fer qu'à leur front.⁸⁰⁶

Comme dans la pièce de Mairet, il est persuadé d'avoir trompé Cléopâtre, en lui faisant croire qu'elle et ses enfants seront traités « royalement »⁸⁰⁷, alors que son intention est de les traîner au triomphe. Avec un cynisme encore plus prononcé que chez Mairet, il se vante

⁸⁰³ Mairet, *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., V, 4, p. 76 et 77.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, IV, 6, p. 68.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, V, 4, et V, 5, p. 81.

⁸⁰⁶ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., IV, 1, p. 29.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, IV, 7, p. 39.

complaisamment de cette hypocrisie devant Epaphrodite, son affranchi, qui n'avait pas percé immédiatement ses intentions :

Estimes-tu César si peu jaloux de gloire
Qu'il refusât le prix d'une telle victoire ?
Je serais ennemi de mon contentement,
Non, non, je flatte ainsi pour vaincre doublement
Je les mène en triomphe avecque moins de pompe,
Mon bras les a soumis, ma clémence les trompe,
Et déjà le vaincu par un trait sans égal
Honore ma fortune, et ne sent pas son mal,
Je mets tant d'artifice à déguiser sa peine
Que même il se croit libre alors que je l'enchaîne,
Je fais que tous ses maux lui passent pour des biens,
Et pour mieux l'éblouir, je dore ses liens.⁸⁰⁸

Humilier est donc bien le premier principe de la politique du vainqueur, quand celui-ci assoit sa légitimité politique sur une certaine forme de cynisme ou de machiavélisme. Mais pour faire admettre cette violence – car il s'agit bien de violence, quand des rois et des reines autrefois puissants se retrouvent enchaînés à un char – pour éviter aussi d'être qualifié de monstre ou de tyran par son adversaire, le vainqueur avance « masqué ».

Hypocrisie manipulatrice comme pour Octave avec Cléopâtre, ou seulement gêne d'avoir à outrager un ennemi respectable, l'attitude du vainqueur n'est jamais franchement hostile au vaincu, du moins dans les pièces de la première période. Parfois, d'ailleurs, le spectateur peut espérer qu'il renoncera à la punition. Ainsi, Sophonisbe, menacée en tant que reine vaincue par l'humiliation du triomphe, croit un temps à l'indulgence des Romains. Il est vrai qu'elle a épousé Massinisse, le vainqueur, et se retrouve dans une situation inédite, à la fois femme du vaincu (Syphax) et femme du vainqueur (Massinisse). Dans les deux pièces (celle de Mairet et celle de Corneille), Massinisse compte bien, grâce à ce mariage et grâce à la fidélité de ses amis romains, la soustraire à cette humiliation :

En un mot, le triomphe est un supplice aux reines,
La femme du vaincu ne le peut éviter,
Mais celle du vainqueur n'a rien à redouter.⁸⁰⁹

Mais dans les deux pièces, il paie amèrement sa confiance en la générosité de Rome, car la clémence a des limites. Un vainqueur responsable doit imposer silence à ses sentiments et peser les conséquences de chacune de ses actions. Scipion chez Mairet (IV, 4), et Lélius, son lieutenant, chez Corneille (IV, 3) sont chargés de lui expliquer que l'amour est une faiblesse qui doit s'effacer devant les impératifs de la raison d'État. Voilà un dilemme propre à acclimater le tragique à l'analyse :

Pour la dernière fois il faut que je vous nie

⁸⁰⁸ *Ibid.*, IV, 2, p. 31.

⁸⁰⁹ Corneille, *Sophonisbe*, éd.cit., II, 4, v. 624-626, p. 407.

Ce qu'exige de moi votre mauvais génie ;
Les raisons que j'en ai sont de tel intérêt
Que rien ne peut changer cet immuable arrêt
Nécessaire au salut de la chose publique.⁸¹⁰

Mais quand à cette ardeur un Monarque défère,
Il s'en fait un plaisir et non pas une affaire,
Il repousse l'amour comme un lâche attentat,
Dès qu'il veut prévaloir sur la raison d'État.⁸¹¹

La clémence envers un ennemi dangereux est donc une faute politique. Un homme d'État, dit Richelieu, est un homme de raison⁸¹². Il faut raisonner, peser les risques et lorsqu'ils sont trop grands, prendre la décision de punir. Chez Mairet, Lélius avait argumenté en ce sens auprès de Massinisse, préférant l'habileté politique à la vertu morale :

C'est la veuve d'un roi qui cent fois en sa vie
A par cent cruautés la vôtre poursuivie, [...]
Pour elle, à ce qu'on dit, c'est une belle chose ;
Mais voyons son esprit, et les maux qu'elle cause.
Avant que le poison de ses regards charmants
Eût mis le vieux Syphax au rang de ses amants, [...]
Elle ne cessa point que, pour plaire à sa haine,
Il n'eut abandonné la puissance romaine,
Et par cette imprudence, à sa perte animé
Ceux qu'il aima jadis et dont il fut aimé.
Ô vous dont la vertu, le cœur, et la vaillance
Sont le plus cher objet de notre bienveillance,
Voyez si sans sujet nous craignons aujourd'hui
Que le même rocher ne vous perde avec lui.⁸¹³

La seule grâce que Lélius veut bien accorder à Massinisse, en tant que vainqueur et allié de Rome – et il est prié de l'apprécier à sa juste valeur – c'est :

De lui sauver l'honneur aux dépens de la vie.
Et ne vous plaignez plus, puisqu'à bien discourir,
Votre ami [Scipion] lui fait grâce en la laissant mourir.⁸¹⁴

Chez Corneille, où Syphax, conformément à la vérité historique, ne meurt pas, les Romains distinguent nettement Sophonisbe, fanatique ennemie de Rome, prête à « immol[er] [s]a tendresse au bien de [s]a patrie » (v. 43), et Syphax, qui sait reconnaître ses torts (ou plutôt ceux de Sophonisbe⁸¹⁵), puis fait amende honorable. Dès leur arrivée, les vainqueurs se montrent compréhensifs envers le vieux Syphax, victime de son amour pour une trop belle

⁸¹⁰ Scipion dans *Sophonisbe* de Mairet, éd. cit., v. 1291-1295, p. 711.

⁸¹¹ Lélius dans *Sophonisbe* de Corneille, éd. cit., v. 1373-1376, p. 430.

⁸¹² *Testament politique*, Paris, Honoré Champion, 1995, seconde partie, ch. 2 : « Qui montre que la raison doit être la règle et la conduite d'un État », p. 245.

⁸¹³ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., IV, 4, v. 1342-1362, p. 713.

⁸¹⁴ *Ibid.*, V, 2, v. 1500-1502, p. 717.

⁸¹⁵ Voir *supra*, p. 169.

et trop jeune épouse et lui promettent de la lui rendre, ce qui provoque la reconnaissance éperdue du roi vaincu :

Quoi, prendre tant de soin d'adoucir ma misère !
Lépide, il n'appartient qu'à de vrais généreux
D'avoir cette pitié des Princes malheureux,
Autres que les Romains n'en chercheraient la gloire.⁸¹⁶

A l'un – Syphax, le « bon » vaincu – Lélius exprime du réconfort, de la compassion sous le voile de quelques reproches, rejetant la responsabilité du malheur sur le destin, l'étoile ou l'astre néfaste (motif qui fleurira dans certains romans du tournant du siècle pour signaler le destin contraire) :

Je ne vous parle aussi qu'avec cette pitié
Que nous laisse pour vous un reste d'amitié,
Elle n'est pas éteinte, et toutes vos défaites
Ont rempli nos succès d'amertumes secrètes.
Nous ne saurions voir même aujourd'hui qu'à regret,
Ce gouffre de malheurs que vous vous êtes fait. [...]
Par quel motif de haine obstinée à vous nuire
Nous avez-vous forcés vous-même à vous détruire ?
Quel astre de votre heur et du nôtre jaloux
Vous a précipité jusqu'à rompre avec nous ?⁸¹⁷

Pour l'autre – Sophonisbe, la rebelle – c'est le châtement, que Massinisse est sommé de lui signifier par une lettre d'adieu⁸¹⁸ :

Il ne m'est pas permis de vivre votre époux,
Mais enfin je vous tiens parole,
Et vous éviterez l'aspect du Capitole,
Si vous êtes digne de vous,
Ce poison que je vous envoie,
En est la seule et triste voie.⁸¹⁹

Tout cela, on le voit, est entouré de formes : dans les deux cas, on utilise des périphrases, on argumente, on rassure s'il le faut. En réalité, l'avenir du vaincu est sombre. Même chez Corneille, où une ébauche de grâce semble apparaître pour Sophonisbe (mais elle arrive un peu trop tard, accentuant encore l'effet tragique⁸²⁰), ce sera la mort ; et pour Syphax (toujours dans la pièce de Corneille), qui ne trouve pas la mort au combat comme chez

⁸¹⁶ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit., III, 7, v. 1126-1129, p. 422-423.

⁸¹⁷ *Ibid.*, IV, 2, v. 1171-1184, p. 424-425.

⁸¹⁸ Chez Mairet la lettre est accompagnée des explications du serviteur Caliodore, qui rapporte les paroles et l'état d'esprit de Massinisse. On apprend ainsi qu'il est désespéré et qu'il a l'intention de se donner la mort (« Qu'elle s'assure donc qu'un trépas digne d'elle / Lui prouvera dans peu que je lui suis fidèle »), ce qui n'est pas le cas chez Corneille, où les Romains se préparent à le « consoler » (v. 1813) en lui faisant épouser Eryxe.

⁸¹⁹ Éd. cit., V, 2, v. 1591-1596, p. 438.

⁸²⁰ Inquiet, Lélius envoie Lépide empêcher Sophonisbe de se suicider et la rassurer : « Allez l'en empêcher, Lépide, et dites-lui / Que le grand Scipion veut lui servir d'appui, / Que Rome, en sa faveur, voudra lui faire grâce, / Qu'un si prompt désespoir sentirait l'âme basse, / Que le temps fait souvent plus qu'on ne s'est promis, / Que nous ferons pour elle agir tous nos amis », *ibid.*, V, 5, v. 1689-1694, p. 442.

Mairet, et bien que les Romains le traitent avec égards jusqu'à la fin, ce sera le triomphe humiliant puis la captivité, où il mourra.

Cette atténuation par les mots des conséquences cruelles de la défaite, cette courtoisie du vainqueur qui, soit par intérêt, soit par respect, n'ose blesser l'orgueil du vaincu, ne caractérise guère cependant que les premières pièces et disparaît ensuite quand les ressorts de la poétique tragique montrent aussi une évolution. Ainsi, Octave dans *La Porcie Romaine* (1646) de Boyer, ne se préoccupe pas de paraître brutal et sans pitié. Alors que dans *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal, jouée dix ans plus tôt (1636), Porcie ne se retrouvait jamais en sa présence après la mort de Brutus⁸²¹, chez Boyer, elle est confrontée à lui dans une très longue scène, et le plaisir d'Octave à soumettre et à humilier la femme de son ennemi est évident. Il lui décrit longuement – la scène s'étend sur 129 vers – et complaisamment – il ignore radicalement l'euphémisme – ce qui l'attend lors du triomphe. Cette dureté confine à la cruauté :

Quoi, Madame, osez-vous soumettre ce grand cœur
Aux désordres honteux d'une extrême douleur.
La fille de Caton a si peu de constance ? [...]
C'est trop et c'est mal implorer ma clémence,
Enfin tant de mépris lassent mon impatience : [...]
Malgré ces tristes vœux, malgré ce vain présage,
Rome, et tous les Romains verront votre esclavage,
Et je ferai paraître aux yeux de l'univers
Ce front humilié sous la honte des fers.
Cet orgueil insolent, qui m'outrage et vous trompe
De mon char triomphant augmentera la pompe.
Tout Caton paraîtra dessous cette fierté ;
Et ma gloire en croîtra de le voir surmonté.⁸²²

La réaction de Porcie à son égard est d'ailleurs très comparable à celle d'Épicaris face à Néron dans la pièce contemporaine de Tristan, *La Mort de Sénèque* (jouée en 1644). Il ne s'agit plus pour ces deux femmes, comme Cléopâtre chez Mairet ou Benserade, de feindre la reconnaissance à l'égard d'un vainqueur sans doute hypocrite mais néanmoins prévenant ; il s'agit de témoigner à un monstre sanguinaire tout son mépris et toute sa haine. Traité de « cruel », de « tyran », de « vil esclave du trône et de la tyrannie », Octave quitte Porcie sur ces mots :

Allez vomir ailleurs le poison qui vous reste,
Superbe ; allez ailleurs plaindre votre malheur.
Et mourez, s'il se peut, de rage et de douleur.⁸²³

⁸²¹ Éd. cit., V, 5, p. 92 : « Verrai-je ce perfide / Coupable de ma perte et de cet homicide ? / Non, fuyons-le plutôt, et perdons la clarté / Puisque Rome a perdu Rome et la liberté ».

⁸²² *La Porcie Romaine*, éd. cit., V, 2, v. 1315-1317, 1345-1346, 1381-1388, p. 82, 84, 86.

⁸²³ *Ibid.*, v. 1438-1440, p. 88.

Mots très proches de ceux que Néron prononce après les imprécations d'Épicaris dans la scène 3 de l'acte V de *La Mort de Sénèque* :

Sevinus, adoucis cet animal farouche
Qui n'a que du poison et du fiel dans la bouche. [...]
Ô nouvelle Alec-ton que l'Enfer a vomie [...]⁸²⁴
Qu'on la fasse mourir du plus cruel supplice.

À l'évidence, il n'est plus de grandeur morale ou de compassion chez ces vainqueurs sans nuance. Bien qu'ils aient affaire à des « femmes fortes » de la génération des « Amazones »⁸²⁵, ils ne montrent plus aucun respect pour le sexe. La raison d'État a étouffé jusqu'à la courtoisie et les scènes qui confrontent le vainqueur à son vaincu tournent à l'affrontement verbal. La raison d'État a ses impératifs et apparaît comme une nécessité absolue qui implique un manque total de pitié. Dans l'optique politique, la pitié est une faiblesse. Or la tragédie ne perd pas de vue sa capacité à être un genre didactique et à offrir des leçons sur l'art de régner.

II-2- Nécessité de la mort de l'ennemi

La figure du vainqueur évolue donc dans les années 1645 vers une plus grande dureté, une plus grande brutalité, moins de respect envers son adversaire, mais la nécessité de rabaisser le vaincu, par raison d'État ou par plaisir, reste commune à toutes les pièces. Cependant, le triomphe n'est qu'une étape ou qu'une option laissée au dramaturge dans le châ-timent du vaincu. Sa mort, même si elle est différée pour permettre son humiliation publique, est présentée comme un impératif absolu, encore une fois au nom de la raison d'État :

Il faut jusqu'à la fin poursuivre la victoire,
Antoine est abattu, mais ce fier ennemi,
Puisqu'il respire encor n'est défait qu'à demi.

Cette phrase du lieutenant d'Octave, Agrippe, dans *Cléopâtre* de Benserade⁸²⁶, résume l'attitude qu'il convient d'adopter envers le vaincu. Tant qu'il est vivant, il est dangereux, ou plus exactement il est encore plus dangereux qu'auparavant, justement à cause de sa défaite. Agrippe développe cette argumentation dans les vers qui suivent :

La fortune relève et la force et le cœur,
Et d'un désespéré souvent fait un vainqueur,
Ceux qui sentent du sort la dernière tempête
Montent par un effort du précipice au faîte,

⁸²⁴ *La Mort de Sénèque*, éd. cit., V, 3, v. 1655-1656 ; 1727 ; 1751, p. 395, 398, 399.

⁸²⁵ Voir *supra*, p. 192 et p. 200.

⁸²⁶ Éd. cit., II, 1, p. 13.

Et souvent que le sort favorise leur jeu,
Ils hasardent beaucoup, et ne gagnent pas peu.

Les tragédies des années 1634-1643 adoptent toutes ce même point de vue : un compromis est impossible, il faut éradiquer l'ennemi, ne laisser aucun survivant. On trouve, par exemple, dans *L'Amour tyrannique* de Scudéry, la même idée d'une victoire en demi-teinte si le vainqueur fait preuve de pitié⁸²⁷. Être impitoyable, c'est également le conseil du rusé Ulysse à Achille dans *La Mort d'Achille* de Benserade. Achille, tombé amoureux de Polixène, fille de Priam et d'Hécube, voudrait épargner Troie⁸²⁸. Ulysse lui explique qu'il commet une erreur, on ne peut pas se montrer compréhensif avec l'ennemi vaincu, aucune demi-mesure n'est possible :

Hé quoi pouvons-nous faire une honorable paix
Avec des ennemis que nous avons défaits ?
Doit-on ainsi traiter l'ennemi qu'on terrasse ?
Ils sont dessous nos pieds, demanderons-nous grâce ?
Pourquoi finirions-nous la vieille inimitié ?
Nous ne les craignons pas, en aurons-nous pitié ?
Voyons-nous quelque chose en cette ville infâme,
Qui nous doive empêcher d'y jeter de la flamme ?⁸²⁹

De même, nous avons vu dans la *Sophonisbe* de Mairet que si Scipion finit par accepter, à la demande de Massinisse, de soustraire Sophonisbe à l'humiliation du triomphe, ce n'est qu'à condition qu'elle s'engage à mourir. Quand Massinisse découvrira Sophonisbe morte par le poison qu'il lui a fourni, il rappellera, au travers de ses plaintes, cette idée que la mort du vaincu est considérée comme une obligation pour le vainqueur, car elle lui fournit une garantie pour l'avenir, elle le légitime dans son rôle de protecteur de l'État :

Enfin, par cette mort qui fait votre assurance,
Vous n'avez plus de peur ni moi plus d'espérance.
Ne me dites donc plus que je serais ingrat
Et bien peu soucieux du bien de mon État.⁸³⁰

Dans *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet, c'est la même raison d'État qui rend Octave tout d'abord insensible aux supplications d'Octavie, qui, malgré sa séparation d'avec Antoine, lui demande la grâce de celui qu'elle aime toujours :

Les affaires du monde ont trop d'incertitude,
Pour le souffrir sans crainte et sans inquiétude,
L'état le plus paisible et le mieux affermi,
Ne peut trop redouter un semblable ennemi.⁸³¹

⁸²⁷ « Ne vaincre qu'à demi, c'est n'avoir pas vaincu », répond Tiridate à Orosmane qui lui demande de « pardonner » à Tigrane, son fils, qui « a trop enduré » et de lui abandonner au moins cette ville d'Amasie qu'il est en train d'assiéger, éd. cit., I, 4, v. 244, p. 540.

⁸²⁸ Il a promis à Priam de sauver Troie : « Le sujet de vos maux ne l'est pas de ma joie, / Je ne serais heureux quand j'aurais conquis Troie, / Qu'en ce point que j'aurais, loin de vous affliger, / L'honneur de vous la rendre, et de vous obliger », éd. cit., II, 2, p. 22. Voir *supra*, p. 49, note 166.

⁸²⁹ *Ibid.*, III, 1, p. 38.

⁸³⁰ Éd. cit., V, 7, v. 1761-1764, p. 727.

Les mêmes raisons seront employées par Emile, capitaine romain, dans *La Mort de Mithridate*. Pharnace, fils de Mithridate et allié des Romains, essaie de protéger ce peuple dont il est à la fois le vainqueur et le représentant :

Je ne veux point détruire un bien que je possède,
Ni traiter en vainqueur un peuple qui me cède :
Puisque tous d'un accord ne demandent que moi,
Je fus leur ennemi, je veux être leur roi.⁸³²

Prendre en main, maîtriser, ne serait-ce pas une alternative à la destruction totale que réclame, par prudence pragmatique, la raison d'État ? Mais Emile ne suit pas Pharnace sur ce terrain : il n'approuve pas l'indulgence et fait la même référence à une demi-victoire qu'Agrippe ou Tigrane. Les soldats ont droit à leur vengeance et Mithridate doit mourir :

Une telle douceur s'éprouve rarement,
Et quand on a de force une ville emportée,
La fureur des soldats est à peine arrêtée :
Mais nous avons vaincu seulement à demi ;
La ville est bien à nous, mais non pas l'ennemi.
Nous n'avons pas encore la victoire assez grande,
C'est Mithridate seul que Rome nous demande.⁸³³

Et quand, peu après, Pharnace aperçoit son père au combat et qu'il hésite à le prendre pour cible, Emile renchérit :

Pharnace : Dieux ! je vois Mithridate au haut de ces remparts.
Que dois-je faire, Emile ?
Emile : Y lancer tous nos dards,
Perdez cet ennemi dont la vie est fatale.⁸³⁴

Enfin, dans *La Mort de Brute et de Porcie*, de Guérin de Bouscal, l'une des dernières grandes pièces de la période romaine des années 1635-1636, on constate que, dans chaque camp et à chaque victoire (nous avons vu combien s'enchaînaient les péripéties⁸³⁵), le vainqueur affiche une attitude radicale. Brutus, d'abord vainqueur, affirme :

C'est beaucoup, il est vrai, puisque cette victoire
Nous fait des monuments au temple de mémoire :
Mais il faut persister, et ne s'arrêter pas
Que nous n'ayons trouvé la paix ou le trépas.
Je veux dire une paix qui purge notre terre
Par la mort des tyrans des semences de guerre.⁸³⁶

Et Antoine, plus tard, à son tour victorieux, a les mêmes belliqueuses intentions envers son ennemi :

⁸³¹ Mairet, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., IV, 5, p. 64.

⁸³² La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, éd. cit., III, 2, v. 741-744, p. 171.

⁸³³ *Ibid.*, v. 764-770.

⁸³⁴ *Ibid.*, IV, 2, v. 1083-1085, p. 181.

⁸³⁵ Voir *supra*, p. 234-236.

⁸³⁶ Guérin de Bouscal, *La Mort de Brute et de Porcie*, éd. cit., V, 1, p. 75.

Le temps est opportun, l'occasion est belle,
Pour châtier l'orgueil de ce peuple rebelle,
Allons jusques au bout, poursuivons nos efforts
Et tâchons d'avoir Brute prisonnier ou mort.⁸³⁷

Une telle sévérité est dictée par des convictions pragmatiques, dans lesquelles la vertu morale a peu de place.

II-3- Le débat clémence / raison d'État

Pourtant, ce n'est pas sans gêne ni doute que le vainqueur décide de faire preuve de sévérité. Il n'est pas à l'aise avec cette dureté pourtant indispensable et sa mauvaise conscience apparaît, en premier lieu, dans ses hésitations ou ses revirements. Par exemple, dans cette dernière pièce, *La Mort de Brute et de Porcie*, Antoine et Octave, les deux vainqueurs de Brutus et de Cassius, se trouvent toujours en opposition sur la façon de traiter les vaincus. Après la défaite de Brutus, Octave est partisan d'une certaine indulgence⁸³⁸ alors qu'Antoine, comme nous venons de le voir, n'admet aucune concession. Après la mort de Brutus, la situation s'inverse et ce sera le tour d'Octave de représenter la volonté de vengeance absolue (il veut anéantir « ceux qui restent encore »), tandis qu'Antoine choisit le parti de la clémence, soutenant qu'il faut savoir arrêter une guerre :

J'estime que César ne veut point de victime
Qui n'ait dedans son sang fait éclater son crime,
Tous ces meurtriers sont morts, il reste seulement
Ceux qui l'ont offensé par le consentement,
Qui, bannis à jamais de leur ville natale,
Vont souffrir les rigueurs d'une peine infernale.
Il suffit, ce me semble, et son ressentiment
Ne saurait désirer un plus dur châtement.⁸³⁹

Grâce à cette opposition, ou plus exactement grâce à ce dialogue permanent entre les deux héritiers de César, le débat entre clémence et fermeté est particulièrement bien illustré dans la pièce, à tel point qu'il la construit en grande partie. C'est en effet sous forme de dialogue entre deux personnes (ou deux clans), plus rarement entre trois, selon le modèle judiciaire venu de la tragédie antique et transmis par la rhétorique jésuite⁸⁴⁰, que se présente dans bon

⁸³⁷ *Ibid.*, V, 3, p. 81.

⁸³⁸ Octave prend le premier la parole à l'acte V, scène 3 et propose à Antoine : « Qu'on pardonne aux Romains, qu'on cesse le carnage, / Il suffit que sur eux nous ayons l'avantage ». C'est à ce moment qu'Antoine se prononce pour une vengeance radicale.

⁸³⁹ *Ibid.*, V, 6, p. 93-94.

⁸⁴⁰ Le genre délibératif, qui reproduit le genre judiciaire à structure bicéphale (avocat, procureur) ou tricéphale (juge, avocat de la défense et procureur), est reproduit dans nos pièces par les débats entre deux ou trois interlocuteurs, qui sont, pour tous les dramaturges nourris de rhétorique jésuite, un exercice « courant » :

nombre de pièces⁸⁴¹ la réflexion sur la nécessité ou non de pratiquer la clémence par rapport au vaincu. Ce débat concerne en particulier les représentants officiels du pouvoir romain, comme dans la *Sophonisbe* de Mairet où toute une scène (IV, 2) opposant Lélius et Scipion est consacrée au sort à réserver à Sophonisbe. Lélius argue pour l'indulgence :

La douceur néanmoins est le meilleur dictame
Que l'on puisse appliquer aux maux d'une belle âme.

Scipion pour la fermeté inébranlable :

Mais quand cette belle âme a perdu la raison,
Ce remède est sans force ou n'est plus de saison⁸⁴².

Le même débat oppose Octavie et Octave dans *Marc Antoine ou La Cléopâtre* de Mairet. Octavie supplie son frère d'épargner Antoine, Octave tient le raisonnement du chef responsable sur les dangers que représenterait un tel homme pour l'État, si on lui faisait grâce :

Les affaires du monde ont trop d'incertitude,
Pour le souffrir sans crainte et sans inquiétude.
L'État le plus paisible, et le mieux affermi
Ne peut trop redouter un semblable ennemi,
Qui trouvera toujours des courages rebelles,
Amoureux de désordre et de choses nouvelles. [...]
Q'Antoine ait l'âme ingrate, ou qu'il l'ait généreuse,
L'épreuve à mon avis en est très dangereuse ;
Quand on hasarde un bien que l'on peut assurer,
C'est mériter sa perte et se la procurer⁸⁴³.

Le débat clémence / raison d'État trouve ici un doublon dans celui qui oppose l'ingratitude à la générosité. Dans la version de Benserade, la situation est inversée : Epaphrodite, affranchi d'Octave, lui reproche son indulgence envers Cléopâtre. L'idée est toujours la même, un vainqueur trop « tendre » perd les avantages de sa situation et fait le jeu de son ennemi. L'appel à la fermeté alimente les ressorts tragiques réclamés par Aristote, la pitié et la terreur, pour éveiller chez le spectateur des sentiments contradictoires :

Epaphrodite : Faut-il goûter si peu le fruit d'une victoire,
Et pour cacher leur honte obscurcir votre gloire ?
Un cœur est bien peu fort quand la pitié le fend,

« On n'insistera jamais assez sur l'importance centrale et vitale, dans la *renovatio studii* du XVI^e et du XVII^e siècle, de la redécouverte de l'*Institution oratoire* de Quintilien et du culte rendu à Cicéron, théoricien littéraire et écrivain. [...] Et le puissant réseau de la Compagnie de Jésus, d'où sort un public formé aux disciplines rhétoriques, fonde son activité pédagogique sur une version christianisée de l'*Institution oratoire*, la *Ratio studiorum* », Marc Fumaroli, *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990 [rééd. 1996], « Corneille et la rhétorique », p. 288.

⁸⁴¹ Dans certaines pièces, ce dialogue prend une forme un peu particulière. Par exemple, dans *Alcionée* de Du Ryer, le roi, dans un dialogue avec un de ses seigneurs, se condamne lui-même pour s'être montré trop clément (d'une manière comparable à Abdolomin dans *Tyr et Sidon*, voir p. 243) : « Ha, qu'un Roi trop clément se prépare d'ennui ! / Que le pardon qu'il donne est dangereux pour lui ! / Que la clémence même est souvent criminelle / Quand elle efface un crime et pardonne au rebelle », éd. cit., II, 2, v. 499-502, p. 102.

⁸⁴² Éd. cit., IV, 2, v. 1147-1150, p. 707.

⁸⁴³ Mairet, *Le Marc Antoine ou la Cléopâtre*, éd. cit., IV, 5, p. 64.

Quoi ! Seriez-vous vainqueur sans être triomphant ?
 Vous êtes donc sensible au souci de leur honte,
 Et quand vous surmontez, c'est lors qu'on vous surmonte ?
 La victoire en son prix ne se doit refuser,
 Et qui sait l'acquérir doit savoir en user : [...]
 Il faut être inflexible, et c'est un grand abus
 De faire ses vainqueurs de ceux qu'on a vaincus ;
 Qui voyant l'ennemi dont il a la victoire
 A pitié de sa honte, est cruel à sa gloire,
 Et si ce mouvement ne s'altère, ô César !
 Rome en verra bien peu derrière votre char.
Octave : De quoi m'accuses-tu ?
Epaphrodite : D'avoir trop de clémence.
 Aux grands cette vertu nuit dans son abondance,
 Etouffe la justice en un sévère cœur,
 Oblige le vaincu, mais fait tort au vainqueur,
 Cette lâche vertu n'en peut souffrir aucune,
 Et vous en cachez cent pour n'en faire voir qu'une,
 Par elle vous quittez le prix de vos combats,
 Vous ne châtiez point, vous ne triomphez pas.⁸⁴⁴

La position est ici radicalisée et l'argument de la compassion ou de la clémence perd totalement de sa force morale en étant présenté comme une lâcheté et surtout comme une erreur, puisqu'elle prive le vainqueur des bénéfices de sa victoire. Dans « l'Art de régner », aucun avantage ne saurait être négligé. Il faut dire qu'Octave ne lui a pas encore révélé que cette clémence n'était pas une marque de sensibilité, mais une manœuvre machiavélique « pour vaincre doublement » et attacher Cléopâtre à son char⁸⁴⁵.

Ce débat s'illustre encore, mais élargi à trois personnages, chez Scudéry, dans *La Mort de César*. Lépide et Antoine, lieutenants de César, s'étaient plaints ensemble de sa trop grande « douceur », signe, selon Lépide, de faiblesse et réduisant son pouvoir de moitié :

La douceur de César se trouvera déçue,
 Et sa clémence enfin n'aura pas bonne issue,
 Ne régner qu'à demi, c'est avoir mauvais jeu ;
 Et notre dictateur en fait trop ou trop peu.

Selon Antoine, cette douceur est un facteur de risque important, surtout lorsque la victoire est fragile, comme celle de César parvenu à la dictature :

Ô bonté de César, cause de ma douleur,
 Tu le seras un jour de son propre malheur.
 Quiconque tient en main la puissance usurpée,
 En tout temps, en tous lieux, y doit tenir l'épée ;
 Tel prince doit avoir (comme celui d'Enfer)
 Et le trône de flamme et le sceptre de fer.⁸⁴⁶

⁸⁴⁴ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., IV, 2, p. 30.

⁸⁴⁵ Voir ci-dessus, p. 245.

⁸⁴⁶ Scudéry, *La Mort de César*, éd. cit., II, 1, p. 16-17.

Confronté à eux dans l'acte III, accusé de « mollesse » par Antoine, César maintient sa position, considérant que les reproches d'Antoine⁸⁴⁷ ne sont pas justifiés et que sa conception du pouvoir est celle de la tyrannie, qu'il rejette. Pour lui, la douceur reste la meilleure arme :

Si ce discours est vrai, c'est pour la tyrannie :
Mais quand je régirais des tigres en Hircanie,
Avecque la douceur dont je les ai traités,
Je les désarmerais de tant de cruautés.⁸⁴⁸

Mais bien évidemment, les deux pièces où le débat est le plus longuement développé et le plus pertinent, avec trois personnages qui symbolisent chacun un type politique précis, ce sont les deux *Mort de Pompée*, celle de Chaulmer et celle de Corneille, comme le remarque Marc Fumaroli⁸⁴⁹. Chez Chaulmer, les trois conseillers de Ptolémée, le roi d'Égypte qui accueille Pompée, sont nettement différenciés et typiques d'un courant politique en usage au XVII^e siècle. Photin semble appartenir au courant « chrétien ». Il est le vertueux, celui pour qui la morale n'admet aucune faille, « la loi », « le droit », la « vertu » sont ses principes. Le roi, représentant de Dieu sur terre, voit ses actions inspirées par les vertus chrétiennes, comme la charité ou la justice :

Qu'il imite en cela les puissances suprêmes,
Dont les Rois ici bas tiennent leurs diadèmes,
Qui voyant les méchants accabler la vertu,
Relèvent aussitôt ce qu'ils ont abattu :
C'est ce que la nature, et le droit vous commandent,
Ce que l'affection et la pitié demandent.

Selon lui, la seule attitude à adopter est de sauver Pompée : c'est lui qui a permis au père de Ptolémée d'être roi, la justice exige qu'on l'accueille :

Et puisque de lui seul vous tenez la couronne,
Vous voyez clairement ce que le Ciel ordonne.
En conservant l'État, il le fit comme sien,
En demandant l'entrée, il demande son bien.⁸⁵⁰

Théodote, au contraire, est le conseiller machiavélique⁸⁵¹, pour qui seul compte l'intérêt du Roi. La solution, selon lui, est simple : il faut éliminer Pompée, comparé à « un venin, un

⁸⁴⁷ Comme par exemple : « Votre excès de bonté va jusqu'à la mollesse / Pardonnez-moi ce mot s'il est vrai qu'il vous blesse / Et vous ressouvenez comme un grand potentat / Se doit faire des lois des maximes d'État / [...] La douceur vous peut nuire, et ne vous sert de rien », III, 1, p. 32-33.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, III, 1, p. 33-34.

⁸⁴⁹ « Au XVII^e siècle, dans une conjoncture historique où la monarchie a remplacé la république, les scènes de délibération, comme chez Tacite, ont le plus souvent lieu dans le secret du cabinet royal. Comme pour le tribunal, les dramaturges ont souvent transporté sur le théâtre ce genre de débat politique en portant le nombre de conseillers à trois, comme c'est le cas de Corneille dans *Pompée*, I, 1, et dans *Othon*, V, 2, ou en le résumant à un seul, comme c'est le cas de Racine dans *Bérénice* », *Héros et orateurs*, « Corneille et la rhétorique », éd. cit., p. 310.

⁸⁵⁰ Chaulmer, *La Mort de Pompée*, éd. cit., IV, 6, p. 64-65.

⁸⁵¹ Nous parlerons de l'influence de Machiavel au XVI^e et XVII^e siècles dans la troisième partie, p. 313.

aspic, une peste ». Se contenter de le repousser serait trop dangereux, il en appelle à une solution radicale :

Non, non, ne soyons pas courageux à demi ;
Il ne nous suffit pas de chasser l'ennemi,
Qui nous pourrait un jour, par de nouvelles guerres,
Voler, à force ouverte, et nos biens et nos terres.

Tant pis si l'on doit, pour cela, piétiner la morale, la fidélité, l'honneur :

Il n'importe : pourvu qu'en perdant l'ennemi,
Le pays soit en paix et le sceptre affermi.
Faisons donc que le droit le cède à la puissance,
Pour bien régner, qu'il souffre un peu de violence.
Qu'en perdant l'ennemi, ce précieux moment
Redonne à notre état un plus sûr fondement.⁸⁵²

Achillas tient une position intermédiaire : ni trop compatissant au point de mettre l'État en péril, ni sans scrupules comme Théodote, il préconise de refouler Pompée et de l'obliger à chercher un autre asile :

Délivrons nos sujets de si fortes alarmes,
Que Rome cherche ailleurs des pays et des armes.
Gardons-nous d'exposer nos terres au hasard
D'avoir pour ennemis et Pompée et César.⁸⁵³

Achillas est un personnage réaliste, un modéré, qui adopte la solution égoïste (« Le meilleur est toujours de penser à nous-mêmes ») qu'il préfère à « trop de bonté » dangereuse pour Ptolémée. Chacun s'exprime dans une scène distincte de l'acte IV, comme s'il s'agissait d'un monologue : scène 6 pour Photin, scène 7 pour Achillas, scène 8 pour Théodote. Le roi finira par suivre les conseils machiavéliques de ce dernier, mais la pièce ne lui donne pas pour autant raison. Les malédictions de Photin et de Sexte, fils de Pompée, qui se réaliseront dans le futur, le prouvent⁸⁵⁴.

Chez Corneille, les trois conseillers ne sont pas si clairement différenciés : on retrouve le machiavéliste, cette fois sous le nom de Photin. Un autre nom apparaît, Septime, le Romain, le traître, qui soutient Photin. Le troisième, Achillas, est aussi, comme chez Chaulmer, le conseiller pragmatique, partisan de renvoyer Pompée, sans lui causer plus de tort. Une véritable défense de Pompée n'est pas envisagée, la magnanimité du « vainqueur » (de celui, en tout cas, qui s'en attribue les prérogatives) se réduisant donc au seul fait de ne pas intervenir et d'abandonner Pompée à son sort. Si Corneille s'est inspiré de Chaulmer pour cette scène⁸⁵⁵, il s'en différencie donc par les options présentées par les trois conseillers. Quelle que soit la proposition, aucun d'eux ne prône un total soutien, une

⁸⁵² *Ibid.*, IV, 8, p. 69-71.

⁸⁵³ *Ibid.*, IV, 7, p. 68.

⁸⁵⁴ Voir *supra*, p. 215.

⁸⁵⁵ C'est ce que pensent Lancaster (éd. cit., part. II, vol. I, p. 188) et Couton (notice de *La Mort de Pompée*, éd. cit., p. 1718).

aide inconditionnelle au vaincu. Autrement dit, la clémence ne paraît plus du tout une solution envisageable pour le vainqueur. Même l'attitude de César, imaginée un moment par Septime comme probablement « généreuse », ne saurait être que manipulatrice et intéressée⁸⁵⁶. Entre les deux pièces, séparées de quelques années⁸⁵⁷, il semble donc que l'influence du machiavélisme ait progressé. Mais, quels que soient les enjeux, nous constatons que toutes les pièces importantes de cette première période offrent ce type de débat sur la clémence et la sévérité, où deux ou trois conseillers s'opposent entre eux ou au roi et développent leur argumentation. Outre les exemples étudiés ci-dessus, citons, sans que la liste en soit exhaustive, *La Mort d'Agis* et *Cléomène* de Guérin de Bouscal, *Le Comte d'Essex* et *Jeanne, reine d'Angleterre* de La Calprenède, *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert, *La Pucelle d'Orléans* de d'Aubignac, *La Troade* de Sallebray, *Scévole* de Du Ryer, *Papyre* de Mareschal, *La Mort de Chrispe* de Tristan⁸⁵⁸. Il semble qu'un tel débat non seulement ait nourri le genre en ces années où la politique de Richelieu divise, mais lui

⁸⁵⁶ « Il lui pardonnera s'il faut qu'il en dispose, / Et s'armant à regret de générosité, / D'une fausse clémence, il fera vanité », v. 174-176, p. 1083.

⁸⁵⁷ *La Mort de Pompée* de Corneille est représentée, selon Georges Couton, à la saison 1643-1644 (notice, p. 1712) et celle de Chaulmer publiée en 1638 fut sans doute jouée en 1637.

⁸⁵⁸ Dans *La Mort d'Agis*, le débat a lieu entre Lisandre, conseiller d'Agis et Agis sur le sort à réserver à Léonidas (I, 2), puis entre Cléomène, conseiller de Léonidas et Agesistrate, sa fille, sur le sort à réserver à Agis (IV, 6). Dans *Cléomène*, les conseillers de Ptolémée, Sosime et Chriserme, s'opposent au roi, qui hésite à éloigner Cléomène, trop encombrant (éd. cit., II, 1, p. 23). Dans *Le Comte d'Essex* (éd. cit., II, 1, p. 218), Cécile, le secrétaire d'État représente le courant machiavélique : « Il faut que la justice emporte la clémence » (v. 314). Il se heurte au Comte de Salisbury, beaucoup plus modéré. *Jeanne, reine d'Angleterre* présente le débat entre les conseillers de Marie, le duc de Nolfoc et Glocester, et la reine, favorable à la clémence : « La raison de Madame est toujours la meilleure, / Et celle de l'État veulent que Jeanne meure, / La justice l'ordonne, et votre sûreté » (paroles de Nolfoc, éd. cit., IV, 1, p. 70). Dans *Marguerite de France*, Penbrok, ministre vertueux, conseille au roi de ne pas se battre contre son fils : « Du sang de votre fils rougirez-vous ces plaines ? / Avec trop de regret vous verriez son trépas ». A l'inverse, Cambridge, autre ministre, le pousse à attaquer : « Ces timides conseils, et ces terreurs paniques, / Sire, offensent à tort vos vertus héroïques, / Si vous eussiez vécu dans un lâche repos, / Vous n'eussiez pas atteint la gloire des héros » (éd. cit., I, 2, p. 11-14). *La Pucelle* d'Orléans voit s'opposer le clan des « cléments » (le comte de Warwick et le baron de Talbot) au clan des « persécuteurs » (le Duc de Sommetset allié aux juges, Mide, Despinet et Canchon), en particulier dans IV, 1 et IV, 2 (éd. cit. p. 107-126). Dans *La Troade* (I, 1), Ulysse, Pyrrhus et Ménélas sont pour la sévérité : « Faisons l'acte dernier de cette tragédie / On ne peut s'établir jamais trop sûrement, / Et souvent on périt pour être trop clément » (paroles d'Ulysse, éd. cit., p. 5), alors qu'Agamemnon représente la modération (« Quand un crime profite, il faut l'exécuter, / Mais s'il est inutile, on le doit détester », p. 6). Prenons encore l'exemple de *Scévole* : Porsenne, allié de Tarquin est mesuré (« Lorsqu'à punir son peuple un monarque s'obstine, / Cette guerre féconde en funestes effets / Est fatale au monarque aussi bien qu'aux sujets »). Mais Tarquin ne veut rien entendre : « Non, non, pour châtier cette forcènerie / La plus cruelle guerre a trop peu de furie, / Et quand il faut soumettre un peuple conjuré / Le plus sanglant triomphe est le plus assuré », éd. cit., I, 1, p. 2-3. A la même époque, *Le Dictateur romain*, oppose le consul Camille, qui cite l'exemple d'indulgence que pratiqua son propre père (« Plutôt par la clémence enseignez-leur à tous / Cet art plus glorieux de vaincre son courroux [...] Voyez ce qu'avant vous fit Camille, mon père : [...] En une faute heureuse, imitez sa clémence ») au dictateur Papyre, qui reste implacable (« Qui veut bien commander doit savoir obéir ; / Sans cet ordre les chefs n'auraient plus de puissance, / Et la guerre serait un monstre de licence »), éd. cit., III, 14, p. 41-42. Enfin, dans *La Mort de Chrispe*, Fauste demeure inflexible sur le traitement de l'adversaire (« Quoi ? pour nos ennemis avoir tant de clémence ? [...] Un ennemi si grand est toujours redoutable »), tandis que son beau-fils, Chrispe prône le pardon (« Les Dieux sont bons, Madame, et sont pour leur puissance / Moins craints et respectés, qu'aimés pour leur clémence ; / Les Rois, que pour enfants ils daignent adopter, / Peuvent-ils faire mieux que de les imiter ? »), éd. cit., I, 3, v. 177, 181, 233-236, p. 368-370.

ait donné sa raison d'être, peut-être parce que reflétant le débat d'idées que les difficultés extérieures, jointes aux troubles intérieurs, suscitaient en France.

Clémence, indulgence, pardon d'un côté ; lâcheté, faiblesse et risque inutile pour l'État de l'autre, les arguments se répètent d'une pièce à l'autre. Issu du plus antique fonds de la tragédie antique⁸⁵⁹, ce débat est nourri à l'époque classique par le goût pour le genre délibératif venu de la rhétorique jésuite et par l'influence encore marquée de la tragédie humaniste. Celle-ci, explique en effet Christian Delmas, « vise moins à camper des personnages, et encore moins à les montrer en action, qu'à opposer sous des noms qui les symbolisent des principes d'action [...]. La tragédie est conçue à l'instar d'une *declamatio*, ou exercice d'école *pro et contra* transposé sur scène [...]. Les actes font alterner comme autant de parties d'une argumentation les points de vue opposés, sans même confronter les personnages qui les expriment »⁸⁶⁰. Peut-on cependant déceler une évolution dans les paramètres de ce débat ? Parmi les trois périodes repérées pour nos pièces, l'une est-elle plus favorable à la clémence ou à la sévérité ? Et s'il y a évolution vers plus ou moins de tolérance, cette évolution correspond-elle à une évolution de l'image du vaincu ou de celle du vainqueur, voire même à une évolution du tragique ?

III- LE VAINQUEUR, HÉROS TRAGIQUE EN MUTATION

Les trois périodes dont nous avons déjà cerné les limites s'imposent encore une fois comme des repères dans cette évolution de la représentation tragique du vainqueur, qui se manifeste aussi bien dans sa dimension politique que psychologique. Sur le plan politique, la première période, correspondant à l'époque où Richelieu est Premier Ministre (1634-1643), offre l'image d'un vainqueur pourvu de qualités morales comparables à celles de

⁸⁵⁹ Comme le rappelle Jacqueline de Romilly (*La Tragédie grecque*, éd. cit., p. 33-41), le débat est présent dès les débuts de la tragédie chez Eschyle, qui « porta de un à deux le nombre d'acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue » (p. 33), mais s'est développé chez Sophocle et surtout Euripide lorsque l'action, enrichie de péripéties, oblige à multiplier les personnages et à approfondir la psychologie : « Avec Sophocle et avec Euripide, on voit les personnages qui commencent à s'expliquer, à se justifier, voire à monologuer sur ce qu'ils pensent ou ressentent ». Prenant comme premier exemple l'*Electre* de Sophocle, où la discussion entre les deux sœurs est « l'occasion de mettre en lumière le contraste profond entre leurs deux natures », J. de Romilly passe à Euripide qui « a très largement utilisé une forme littéraire qu'il emprunte à la vie contemporaine, à savoir le débat organisé. Né de l'habitude du débat judiciaire, perfectionné par la rhétorique du temps, l'art de la joute oratoire était alors en plein essor. C'était ce qu'on appelait un *agôn*. Or, il n'est presque aucune tragédie d'Euripide qui ne contienne au moins une scène d'*agôn* » (p. 39-40). Marc Fumaroli fait remarquer de son côté : « S'il est probable que le théâtre a des origines religieuses, il est non moins probable que le rituel judiciaire a exercé sur lui, dès ses origines athéniennes, une influence déterminante », *op. cit.*, p. 309.

⁸⁶⁰ Christian Delmas, *op. cit.*, p. 121-122. C'est effectivement la technique utilisée par Chaulmer dans *La Mort de Pompée*, où chaque conseiller émet son avis dans une scène particulière, sans dialoguer avec les autres.

son adversaire, intransigeant et ferme dans ses convictions, mais réticent devant les impératifs de la raison d'État. Dans les années 1643-1653, période qui correspond à la mort de Richelieu et à l'arrivée au pouvoir de Mazarin, le vainqueur évolue vers une plus grande souplesse diplomatique et découvre les avantages de la conciliation. *Cinna ou La clémence d'Auguste* (représentée fin 1642, peu avant la mort de Richelieu) inaugure cette nouvelle « stratégie » politique. Enfin dans la dernière décennie (les années 1653-1663), toute dimension politique disparaît dans le conflit qui l'oppose au vaincu, lui-même dépourvu de conscience politique. Parallèlement, le personnage du vainqueur évolue dans sa psychologie, en fonction des thèmes et des motifs en usage durant cette période : les problèmes d'identité et de relations familiales fragilisent sa victoire et accentuent l'ambiguïté qui, depuis les premières pièces, semble inhérente à son statut.

III-1- Évolution politique du vainqueur

À l'époque « Richelieu », « la victoire [est] triste dans le cœur »⁸⁶¹, car le vainqueur est confronté au dilemme entre son devoir de chef d'État et les sentiments, parfois très forts, qui l'attachent au vaincu. Après 1642, *Cinna*, première tragédie à fin heureuse de Corneille, apprendra au vainqueur une autre manière d'appréhender la victoire, en conciliant les sentiments et la raison d'État et en lui permettant d'accéder à la position suprême de « maître des cœurs »⁸⁶². Dans les pièces des années 1650-1660, la dépolitisation des enjeux entre vainqueur et vaincu est si flagrante que le débat politique n'y subsiste plus qu'en apparence.

III-1-1- « La victoire triste dans le cœur »

Dans les pièces de la première période, sans hésitation, nous constatons que la raison d'État l'emporte sur la clémence à l'issue de la discussion : le vaincu est sacrifié, le vainqueur fait son « devoir » d'homme d'État. Néanmoins, il se plie difficilement à ce choix et n'en tire pas gloire. Au contraire, il se retrouve assailli par les remords et la mauvaise conscience, qu'il exprime la plupart du temps dans la scène finale, en découvrant le désastre qu'il a provoqué. Il condamne, parfois de manière encore plus radicale que le vaincu, les conséquences destructrices de l'ambition et de la volonté expansionniste des nations, que Rome symbolise plus particulièrement. Ainsi, Massinisse accuse le Sénat

⁸⁶¹ *La Mort d'Achille*, éd. cit., II, 2, p. 21.

⁸⁶² *Cinna*, éd. cit., V, 3, v. 1764, p. 968.

romain d'être « injuste » et « cruel. Il lance, à travers sa malédiction finale, des reproches à ce « peuple ambitieux », dont la rigueur est « sans pitié »⁸⁶³. Pharnace, désespéré devant sa famille décimée, s'adresse à son père mort pour condamner l'ambition qui l'a aveuglé au service d'une Rome sans scrupules :

Ô vous, reste sanglant d'un misérable père
Si vous avez produit un tigre, un inhumain,
Qui vous a pu trahir pour l'Empire romain,
Qui préféra l'éclat d'une simple couronne,
A ce que le devoir et le sang nous ordonne,
Ne vous offensez point si pour suivre vos pas,
Il se veut acquitter par un simple trépas.⁸⁶⁴

La gloire d'Octave, ou plutôt la gloire de Rome, est ternie par la mort de Cléopâtre :

Cléopâtre n'est plus ? Quoi, César l'a perdue ?
Je n'ai su triompher d'une femme vaincue ?
Ô honte ! Ô déshonneur ! Peuple romain, sénat,
Qui voulez que ma gloire ait de vous son éclat,
Ne vous amusez point à me faire une entrée,
Ce n'est pas la raison que Rome soit parée,
Je refuse l'honneur que vous me décernez
Et vous me faites tort si vous me couronnez.⁸⁶⁵

À travers ses remords, ce vainqueur déchiré exprime devant le spectateur à la fois une réflexion morale et politique sur la cruauté de la raison d'État et sa propre souffrance. Dans les pièces de la première période, il semble donc que la vertu morale contrebalance encore la vertu politique dans le débat clémence / raison d'État, permettant aux scènes d'*agôn* de développer des nuances psychologiques. Car le vainqueur souffre, et parfois plus que son adversaire. C'est ce qu'explique Achille à Priam et Hécube venus le supplier de leur rendre le corps d'Hector :

Notre félicité n'est pas d'être vainqueur,
Et souvent la victoire est triste dans le cœur.⁸⁶⁶

L'amour peut être une bonne raison à cette « tristesse » du vainqueur⁸⁶⁷. Achille, Alcionée et Agamemnon, vainqueurs amoureux de leurs victimes, sont partagés entre le devoir et leur compassion pour le camp ennemi :

Car où j'en suis réduit, mon plaisir ni ma gloire
Ne me sauraient venir du fruit de ma victoire.
Mais souffrez que tout haut je vous proteste ici,
Que si vous endurez, Achille endure aussi.⁸⁶⁸

⁸⁶³ Mairet, *Sophonisbe*, éd. cit., V, 8, v. 1791, 1807, 1831, p. 728-729.

⁸⁶⁴ La Calprenède, *La Mort de Mithridate*, éd. cit., V, 4, v. 1728-1734, p. 202.

⁸⁶⁵ Benserade, *Cléopâtre*, éd. cit., V, 8, p. 51.

⁸⁶⁶ Benserade, *La Mort d'Achille*, éd. cit., II, 2, p. 21.

⁸⁶⁷ L'intrigue amoureuse a été étudiée plus haut comme élément dramaturgique reculant le moment de l'annonce de la défaite, voir p. 116.

⁸⁶⁸ *La Mort d'Achille*, p. 22.

J'ai pleuré tous les maux que vous avez pleurés
 J'ai senti tous les traits que l'on vous a tirés.
 Hélas ! quand vos sujets tombaient dessous mes armes,
 En répandant leur sang, je leur donnais des larmes⁸⁶⁹.

Tout vainqueur que je suis et tout brillant de gloire,
 A quel honteux destin me vois-je enfin réduit ?
 Quel étrange ennemi m'attaque, me poursuit,
 Et me ravit si tôt l'honneur de ma victoire ? [...]
 Je brûle par le feu que j'allumai dans Troie,
 Je suis de mon vaincu le butin et la proie,
 Et je ressens le mal dont j'ai causé l'effroi.⁸⁷⁰

Mais les remords accablent aussi, et pour d'autres raisons, Azamor dans *Mirame*, Léonidas dans *La Mort d'Agis* et le roi Henri II dans *Marguerite de France*. Eux sont ami, beau-père ou père de leur ennemi⁸⁷¹. Le remords agite tous les vainqueurs de la première période. Tous contraints d'éliminer le vaincu, ils savent que leur adversaire ne méritait pas ce sort, que la raison d'État est contraire à l'humanité et qu'ils devront vivre avec les reproches que leur adressera leur conscience. Ptolémée dans *Cléomène*, Marie dans *Jeanne, reine d'Angleterre*, Aurélien dans *Zénobie*, et même les persécuteurs sans scrupules de Jeanne d'Arc dans *La Pucelle d'Orléans* ou Néron dans *La Mort de Sénèque*, tous vainqueurs et tous honteux, regrettent leur mauvaise action et se retournent contre leurs conseillers machiavéliques, qui les ont poussés à prendre cette décision⁸⁷². Si ces remises en question

⁸⁶⁹ Du Ryer, *Alcionée*, éd. cit., III, 5, v. 929-922, p. 116-117.

⁸⁷⁰ Sallebray, *La Troade*, éd. cit., I, 2, p. 9-10. Remarquons la correspondance avec les vers 318 et 320 d'*Andromaque* (I, 4) : « Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie / [...] Brûlé de plus de feux que je n'en allumai ».

⁸⁷¹ Azamor, dans *Mirame*, apprend que son rival et ami, Arimant, devenu son prisonnier, a été tué par un esclave et ne supporte pas cette victoire qui lui coûte si cher : « Mais, Prince malheureux, s'il est vrai que ta vie / Ait été sans ton ordre injustement ravie, / Que le sort est cruel, dont l'arrêt inhumain / T'a fait donner la mort par une indigne main. / En le privant du jour, on m'a privé de gloire : / Déjà je m'apprêtais pour une autre victoire. / J'en jure par les Dieux, oui, s'il eût plus vécu, / Ce bras victorieux l'eût encore vaincu : / Ou s'il m'eût surmonté, mon âme satisfaite / Eût même triomphé de ma propre défaite », éd. cit., IV, 4, p. 73. Léonidas dans *La Mort d'Agis* vivra dans un remords éternel, pour avoir causé la mort de son gendre : « Il me déplaît de vivre après cet attentat. / Aussi bien misérable où serait mon refuge, / Si mon remords me sert de témoin et de juge, / Et qui pourrait calmer le trouble où je me vois / Si je porte toujours mon enfer avec moi », éd. cit., V, 8, p. 112. Le roi Henri de *Marguerite de France*, croyant son fils mort, ne se le pardonnera pas : « Ah, Prince malheureux ! Mais plus malheureux père, / Si je suis l'artisan de ma propre misère. / [...] Je déteste mes feux, et l'horreur de mon crime ; / La perte que j'ai faite en est le châtement », éd. cit., V, 1, p. 93.

⁸⁷² Ptolémée s'en prend à son mauvais conseiller, Sosibe : « Que je crains le succès de ce combat funeste, / Je veux résolument qu'on sauve ce qui reste, [...] / Ministre malheureux d'une extrême injustice / Que je viens de commettre à ce funeste office, / Que je serais content si tu m'avais trahi ! / Que je suis malheureux si tu m'as obéi », éd. cit., V, 13, p. 109-110. De même, Marie, plus morte que sa malheureuse victime, accuse ses conseillers : « Que jusqu'à mon trépas je vive ensevelie / Dans les plus noirs cachots de la mélancolie, / Et que le juste Ciel n'accorde à mon désir, / Ni consolation, ni repos, ni plaisir. / Et vous, âmes de fer, vous conseillers iniques, / Allez renouveler vos mortelles pratiques, / Allez vous réjouir de ce que j'ai commis, / Et voyez s'il vous reste encor des ennemis », éd. cit., V, 5, p. 105. Aurélien dans la dernière scène de *Zénobie* rejette Marcellin, son général, qui l'a fait si mal agir : « Regarde, perfide, regarde l'ouvrage de ton cruel artifice » Il veut le tuer et se tuer « Je veux mêler le sang de ce perfide à celui de cette Reine, et le coupable doit souffrir une peine aussi tragique que l'innocente. Vengeons-la sur Marcellin, et puis vengeons-la sur nous-même », éd. cit., V, 7, p. 141-142. Dans *La Pucelle* (V, 3 et V, 4), la comtesse de Warwick, un des

sont tardives et inefficaces, si elles conduisent le vainqueur à une mésestime de soi qui s'oppose à la noblesse et à la dignité du vaincu mourant auréolé de gloire et d'honneur, elles lui confèrent cependant une dimension tragique forte, une forme de grandeur comparable à celle du vaincu, parce qu'il est lucide, parce qu'il est déchiré, parce qu'il subit le « diktat » de la raison d'État à son « cœur » défendant, parce qu'il souffre. Il prend conscience que la victoire et le pouvoir sont néfastes et destructeurs. Nostalgie d'une gloire qui ne soit pas altérée, d'un pouvoir « propre », sans compromission, qu'Auguste dans *Cinna*, parvenu au « faite », décrit magistralement. Lui qui a dû construire son empire sur le malheur des autres, lui dont la victoire s'est forgée sur de multiples défaites, lui dont la conscience est hantée par tous ces crimes que la raison d'État a exigés, lui pour qui le pouvoir est synonyme de solitude et de remords :

Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
 Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?
 Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis
 Si donnant des sujets, il ôte les amis,
 Si tel est le destin des grandeurs souveraines
 Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines,
 Et si votre rigueur les condamne à chérir
 Ceux que vous animez à les faire périr.
 Pour elles, rien n'est sûr, qui peut tout, doit tout craindre.
 Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre,
 Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné !
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,
 Combien en a versé la défaite d'Antoine,
 Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps,
 Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants.
 Remets dans ton esprit après tant de carnages
 De tes proscriptions les sanglantes images,
 Où toi-même des tiens devenu le bourreau
 Au sein de ton tuteur enfonça le couteau,
 Et puis ose accuser le destin d'injustice
 Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice,
 Et que, par ton exemple à ta perte guidés
 Ils violent des droits que tu n'as pas gardés.⁸⁷³

Le pouvoir est synonyme de destruction. Tout ce qu'il apporte en biens et en honneurs est anéanti par ce qu'il fait perdre de sentiments et d'humanité. Les termes positifs : « donner », « les plus grands bienfaits », « chérir » sont associés dans les mêmes phrases à leurs contraires : « ôter », « haines », « faire périr », pour bien montrer que le bonheur est impossible au plus haut sommet de l'État, ce que confirment les hyperboles du vers 1129

juges, Despinet, le peuple, sont tous pris de remords et émus aux larmes à la mort de Jeanne. Enfin, même l'horrible Néron se retourne contre Sabine, sa femme, véritable Jézabel qui l'a poussé au mal : « Ah ! ne me parle point, / Eloigne-toi d'ici ; fuis promptement, Sabine, / De peur que ma colère éclate à ta ruine », éd. cit., V, 4, v. 1862-1864, p. 403.

⁸⁷³ *Cinna*, éd. cit. IV, 2, v. 1121-1136, p. 948.

(« rien n'est sûr », « qui peut tout, doit tout craindre »). Puis, s'adressant à lui-même, après avoir questionné le Ciel, Auguste fait du spectateur, à travers les injonctions qu'il se lance, son propre juge : « Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre, / Quoi, tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné ! ». Par la vertu de l'hypotypose, il dresse sous les yeux du spectateur horrifié un tableau hallucinatoire de ses crimes, où les fantômes de ses victimes (Brutus et Cassius, Antoine, Sextus Pompée, son tuteur Toranius) s'avancent dans des paysages apocalyptiques noyés dans le sang (« fleuves de sang où ton bras s'est baigné », « ont rougi les champs de Macédoine », « en a versé », « Pérouse au sien noyée »). Encore une fois, on remarque le pouvoir évocateur de cette « figure de pensée » que Marc Fumaroli place « parmi les plus fortes dont dispose la "techné" », par laquelle « l'ensemble d'une action » est « rendue présente par la vertu mimétique du verbe »⁸⁷⁴.

Ainsi, pour la première période, l'image du vainqueur est celle d'un héros qui n'ose pas se réjouir de sa victoire, qui en souffre et risque d'en souffrir longtemps, mais qui est investi d'une grandeur tragique comparable à celle de son adversaire. Image qu'il convient de nuancer pour les périodes suivantes.

III-1-2- « L'art d'être maître des cœurs »

C'est avec la représentation de *Cinna*, en août ou septembre 1642, qu'un tournant semble se dessiner dans l'attitude du vainqueur. Ce nouveau vainqueur, qu'Auguste inaugure, opère sa prise de conscience *avant* de provoquer de nouveaux malheurs. Il extrait les leçons du passé, il réfléchit à une manière de tirer profit de la victoire sans punir, sans humilier le vaincu, il découvre une façon intelligente de gérer le pouvoir sans que personne n'en pâtisse et n'en veuille tirer vengeance. Découvre-t-il donc enfin la clémence ? Certes, mais pas seul, car, entre *Horace* et *Cinna*, l'influence féminine a pris effet. *Horace* atteignait un sommet dans l'affirmation de la supériorité de la raison d'État. Camille et Sabine ne parvenaient jamais à ébranler l'assurance du vainqueur, que ce soit avant le combat ou après : les qualificatifs de « tigre », « cruel », « barbare », « inhumain » dont elles l'accablaient toutes deux⁸⁷⁵ ne l'atteignaient jamais⁸⁷⁶. L'humanité, la sensibilité

⁸⁷⁴ *Héros et orateurs*, op. cit., p. 269-270.

⁸⁷⁵ Première intervention de Sabine avant le combat entre les Horaces et les Curiaces : « Tigres, allez combattre » (éd. cit., II, 7, v. 694, p. 867) ; réaction de Camille après la victoire son frère et la mort de son amant : « Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien », « Tigre altéré de sang qui me défends les larmes » (IV, 5, v. 1278, 1287, p. 886-887) ; désespoir de Sabine après la mort de Camille : « Mais enfin je renonce à la vertu romaine, / Si pour la posséder je dois être inhumaine / Et ne puis voir en moi la femme du vainqueur / Sans y voir des vaincus la déplorable sœur » (IV, 7, v. 1367-1370, p. 889).

⁸⁷⁶ Ce n'est pas pour autant que l'ambiguïté de la défaite, ou plutôt de la victoire, n'est pas présente dans la pièce, car le débat y est permanent entre raison et sentiments, entre la gloire de la victoire et ses conséquences sur les vaincus. Les deux derniers vers de la citation précédente en sont un exemple flagrant.

qu'elles représentaient étaient incompatibles, selon lui, avec la raison d'État et insupportables pour un vainqueur comme lui, sauveur de sa patrie⁸⁷⁷. Mais Auguste, qui a vécu au-delà de la victoire, qui connaît le pouvoir, qui en a expérimenté toutes les limites, qui a compris la relativité de ces valeurs, Auguste, lui, « abandonn[e] aux femmes » un peu de son empire, et c'est grâce à Livie, qu'il va dénouer la relation antithétique entre vaincu et vainqueur, c'est grâce à Livie qu'il parvient à sortir de l'enchaînement infernal des victoires et des défaites, du cercle vicieux des haines anciennes. Livie l'oblige à la réflexion *avant* de punir, avant d'assister, comme les autres vainqueurs, dans l'embarras ou le remords, aux conséquences de la répression. Désormais la défaite matérielle de l'un ne conduira pas à la défaite morale de l'autre et le vainqueur comme le vaincu pourront tirer gloire tous deux d'un comportement moralement irréprochable. La clémence, pour la première fois dans une tragédie, annihile toutes les ambiguïtés. La victoire est totale, matérielle et morale, dans le présent et dans le futur. Elle est parfaite, elle est irréversible.

On comprend que plusieurs pièces parues quelque temps après *Cinna*, dans une période cependant assez courte entre 1644 et 1647, adoptent cette stratégie prônée par Livie et présentent une leçon politique bien différente de celle des pièces précédentes, où la clémence apparaît comme la solution-miracle aux conflits ancestraux et aux haines tenaces⁸⁷⁸. On peut ainsi mesurer ce changement d'état d'esprit, opéré en peu de temps, en comparant deux pièces de Mareschal : *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* (créée en 1644 par L'Illustre Théâtre) et *Le Dictateur romain*, sa dernière pièce (jouée toujours par L'Illustre Théâtre fin 1645 ou début 1646, et publiée en 1646). Dans la première, la clémence est inenvisageable et Charles le Hardy sacrifie son fils pour être considéré comme un roi « juste ». La pièce se termine sur ses plaintes et sur son désespoir⁸⁷⁹, alors que dans la seconde, après une longue hésitation, le dictateur Papyre se prononce pour la clémence en faveur de Fabie, son premier lieutenant et son futur gendre, qui a osé lui désobéir⁸⁸⁰ :

⁸⁷⁷ « Quelle injustice aux Dieux, d'abandonner aux femmes / Un empire si grand sur les plus belles âmes, / Et se plaie à voir de si faibles vainqueurs / Régner si puissamment sur les plus nobles cœurs », *ibid.*, v. 1391-1394, p. 890.

⁸⁷⁸ Nous ne parlerons ici que des tragédies. En effet, les quelques tragi-comédies que nous avons retenues présentent évidemment une fin heureuse, obtenue soit par reconnaissance : Arimant se révèle être le frère d'Azamor, qui renonce, pour cette raison, à son amour pour l'héroïne dans *Mirame* (1641), soit par repentir et pardon : l'impératrice Théodose finit par reconnaître la vertu de son général dans *Bélisaire* (1641) et renonce à son ressentiment à son égard.

⁸⁷⁹ « Ô justice ! ô destin ! que votre ordre est sévère ! / Perdre un fils ? vos décrets me porter à ce point ? / Ciel ! je l'ai fait ; j'en pleure, et ne m'en repens point », éd. cit., V, 5, derniers vers (1618-1620), p. 96.

⁸⁸⁰ Fabie est ce jeune lieutenant qui, pendant la guerre contre les Samnites, prend l'initiative de la bataille et remporte la victoire, sans que le dictateur Papyre, dont il doit épouser la fille, Papyrie, ne lui en ait donné l'autorisation. Il sera soutenu par le consul Camille, Lucile, la femme de Papyre et Papyrie, tandis que Papyre veut appliquer strictement la loi, jusqu'à ce que l'armée puis le peuple se révoltent pour défendre Fabie. L'épisode est tiré de Tite-Live, *Histoire romaine*, VIII, 27-40. Voir *supra*, p. 146-147, notes 489 et 490 et p. 258, note 858.

C'en est fait ; sa prière a ma force abattue.
 Eh bien, tu m'as fléchi, Rome, et je t'ai vaincue,
 Vois ton victorieux : mais non, ce n'est pas moi ;
 C'est l'ordre souverain, c'est l'Empire et la loi.
 Fabie est convaincu ; tu veux qu'on lui pardonne :
 Tout criminel qu'il est, prends-le, je te le donne ; [...]
 Un important exemple eût fait voir ma puissance ;
 Un exemple plus doux montrera ma clémence.⁸⁸¹

Entre les deux pièces, distantes d'une année, le choix de la clémence s'est donc imposé. Peut-être sous l'influence des autres pièces de cette période (à l'évidence, le succès rencontré par le *Cinna* de Corneille n'est pas étranger à cet infléchissement), peut-être parce que le goût du public exigeait plus de tolérance, au moment où la mort de Richelieu (4 décembre 1642) laissait espérer, après l'horrible exécution de Cinq-Mars et de Thou (12 septembre 1642), une autorité moins inflexible. Or, c'est justement dans ces mêmes années, en 1642 et 1645, que sont publiées deux pièces didactiques de Gillet de la Tessonerie, *Le Triomphe des cinq passions* et *L'Art de régner*. Dans chacune de ces pièces, le problème de la sévérité ou du pardon est évoqué. Ainsi, dans *Le Triomphe des cinq passions*, le premier acte ou premier tableau met en scène Manlie, consul ambitieux qui punit de mort son fils pour avoir désobéi à ses ordres ; le peuple en est horrifié, car le fils avait agi pour le bien de Rome⁸⁸². Les dernières scènes présentent les remords de Manlie enfin désabusé de la tyrannie que lui a imposée son sens de l'honneur (scène 4)⁸⁸³ et confronté au désespoir et aux reproches de sa femme Harménie (scène 5). Dans *L'Art de régner*, le deuxième acte a pour sujet la désobéissance d'un capitaine romain, Camille, auprès de son chef Fabie, qui finit par lui accorder son pardon. On constate dans les deux cas la similitude de thème avec la pièce de Mareschal, en particulier dans *L'Art de régner*

⁸⁸¹ Éd. cit, dernière scène (V, 4), p. 92.

⁸⁸² L'épisode est également inspiré de Tite-Live dans le livre VIII de son *Histoire romaine*, mais il se situe un peu avant, dans le récit des guerres du Latium (-341-332), au chapitre 7. Tite-Live insiste sur l'effroi du peuple devant l'intolérance de ce père : « Un si atroce commandement consterna l'armée : chacun pensa voir la hache levée sur sa tête, et, plus par crainte que par ménagement, on se tut. Puis, revenue enfin de sa stupeur, cette foule, d'abord morne et silencieuse, eut à peine vu tomber la tête et le sang rejaillir, qu'elle laissa librement éclater ses plaintes et ses cris, et n'épargna ni ses regrets ni ses imprécations. Ils couvrirent des dépouilles le corps du jeune homme, et pour célébrer ses funérailles avec tout l'appareil d'une solennité militaire, ils élevèrent un bûcher hors du camp, et l'y brûlèrent ; et la "sentence de Manlius", après avoir effrayé son siècle, laissa encore un triste souvenir à la postérité », traduction MM. Corpet, Verger et E. Personneaux, Paris, Garnier, 1904.

⁸⁸³ « Oui, certes, je vois bien que ce sont tes caresses, / Je ressens les effets de toutes tes promesses, / Et n'étant plus nourri d'un espoir décevant, / Je sais que ta nature est pareille à du vent. / J'aperçois maintenant comme tu nous abuses, / Je recevais ton piège, et vois toutes tes ruses, / Et mon malheur m'apprend que puisque tu n'es rien, / Tu ne nous peux donner ni causer aucun bien. / Fantôme malfaisant, toi que l'erreur des hommes / Met au rang des vertus dans le siècle où nous sommes, / Malheureux point d'honneur, ombre qui vis d'orgueil, / Et qui m'as fait conduire un enfant au cercueil, / Pour observer tes lois et paraître équitable, / Tu m'as fait perdre un bien qui n'a point de semblable, / Mais tenant désormais tous espoirs superflus, / A Dieu ! Maudit honneur je ne te connais plus », [Paris, T. Quinet, 1642] éd. en ligne Université Paris IV, dir. G. Forestier (www.crht.org), par Raluca-Dana Bran 1999, scène 4, p. 18.

où les noms sont identiques à ceux du *Dictateur romain*, même si les circonstances sont assez différentes⁸⁸⁴.

Plusieurs autres pièces de ces années 1643-1646 se placent dans la lignée de *Cinna* et prônent la leçon de la clémence. Ainsi, dans *Scévole* (1644), le roi étrusque Porsenne renonce à punir le vaincu, Scévole, son prisonnier, malgré les injonctions du tyran Tarquin, et renonce à la guerre. Scévole lui manifeste sa gratitude et reconnaît que c'est là la vraie victoire (V, 5) :

Certes tu ne pouvais, magnanime Porsenne,
Me vaincre et me forcer par la peur de la peine :
Mais il faut avouer que tu m'as surmonté
Par cet acte fameux de générosité.

Tarquin, dépit, quitte la place, abandonné par son allié, qui ne souhaite plus que la paix et la réconciliation avec Rome (V, 6) :

Le sort en est jeté, je change de desseins,
Je veux donner la vie et la paix aux Romains.
Que l'ingrat se signale avec son arrogance,
La liberté de Rome est enfin ma vengeance.⁸⁸⁵

Cette magnanimité est également l'attitude choisie par le roi perse de *Thémistocle*, Xerxès, ou par l'empereur Alexandre dans *Porus*. Tous deux se comportent à l'égard de leur adversaire avec une générosité remarquable (c'est d'ailleurs le titre complet de la pièce de Boyer : *Porus ou la Générosité d'Alexandre*). Le cas de *Thémistocle* est un peu particulier, puisque Xerxès est, au début de la pièce, le roi vaincu chez qui Thémistocle, son vainqueur, rejeté par les siens, vient chercher refuge. Mais c'est un vaincu qui rêve d'être vainqueur et propose au stratège grec de se battre pour lui contre son propre peuple. Thémistocle refuse, mais au lieu de lui manifester dépit et colère, le roi perse, au contraire, est impressionné par cette vertu. Pour lui exprimer sa reconnaissance, il lui offre sa nièce, Palmis, en mariage et renonce à lui demander toute participation à la guerre contre son propre pays :

⁸⁸⁴ La pièce de Gillet, [Paris, Toussaint Quinet, 1645], édition critique par P. E. Chaplin, University of Exeter, 1993, présente cinq épisodes censés donner au jeune prince des leçons sur l'art de régner. Son précepteur, Polidore, « lui fait adroitement apprendre par le spectacle de la Comédie, des secrets nécessaires pour se conserver sur le trône, [...] il lui propose des exemples de Justice, de la Clémence, de la Générosité, de la Continence, et de la Libéralité », « Dessein du poème », p. 7. Le deuxième acte (la Clémence) concerne Camille qui, pour l'amour d'une jeune fille, franchit les lignes chaque soir sans autorisation de son commandant, Fabie. Celui-ci finit par lui pardonner et le marier à la jeune fille, Lucipe. Les derniers mots de la pièce sont de Lucipe : « Ah ! clémence adorable » et de Camille : « Ah ! bonté sans exemple ! / Ainsi qu'aux immortels nous vous devons un temple », *ibid.*, p. 49. Ces épisodes seront d'ailleurs repris et parfois mêlés dans quelques pièces assez obscures des années 1660 : *La Mort de Manlie* de Noguères (1660), *Torquatus Manlius* de Faure (1662), où le dénouement est celui de l'*Histoire* de Tite-Live (VIII, 7) avec le sacrifice de Manlius par son père ; ainsi que la tragi-comédie de Mademoiselle Desjardins (Marie-Catherine-Hortense de Villedieu) en 1662 (Paris, C. Barbin), qui offre un dénouement heureux comparable à celui de Gillet dans le second acte de *L'Art de régner* ou de Mareschal dans *Le Dictateur romain* (croisant donc l'épisode de Manlie et celui de Fabie, tiré de l'*Histoire romaine* de Tite-Live).

⁸⁸⁵ Du Ryer, *Scévole*, éd cit., V, 5 et V, 6, p. 101 et 106.

Non, non, ne pense pas que ta vertu m'irrite
 Lorsqu'elle me fait voir son prix et son mérite.
 Ne crois pas que mon cœur se soit fait cet affront
 De sentir la fureur qu'a témoignée mon front.
 Lorsque je t'ai pressé j'ai craint, je le confesse,
 J'ai craint que ta vertu montrât de la faiblesse,
 Enfin je suis ravi de cette fermeté
 Qui signale aujourd'hui ta générosité,
 Et par ce beau refus qui porte ses excuses
 Tu viens de mériter tout ce que tu refuses.
 Jamais de ton pays je ne te parlerai,
 En ta seule faveur je le conserverai.

Les derniers mots prononcés par le roi :

Et qu'un roi sait régner et se rend bienheureux
 Quand il sait honorer les hommes généreux.⁸⁸⁶

... pourraient tout aussi bien se trouver dans *Porus ou la Générosité d'Alexandre*, pièce contemporaine de Boyer. En effet, si Alexandre manifeste tant de générosité envers Porus, c'est parce qu'il a pu apprécier celle de son ennemi. Non seulement il permet au roi des Indes de quitter libre son camp où il s'est introduit, mais encore il lui rend sa femme et ses filles prisonnières et, pour montrer à quel point il l'estime, il achève ainsi son discours :

Que j'ajoute aux états qui sont sous ta couronne
 Ceux que sur ses voisins ma conquête me donne.
 J'aurai beaucoup gagné, si je puis à ce prix
 Conter le grand Porus au rang de mes amis.

Porus ne peut que s'incliner devant une telle générosité qui désamorce toutes les haines et donne, lui aussi le reconnaît, la vraie victoire. User de clémence envers un ennemi vaincu, c'est signaler sa grandeur d'âme ; c'est faire aussi le pari que le vaincu possède les mêmes vertus. Point de basses passions dans l'âme des héros. Le débat sur la clémence et la raison d'État s'est nourri du sentiment de générosité qui animait l'héroïsme de l'âge viril, au cœur du XVII^e siècle :

Tu sais vaincre Alexandre.
 Et le Ciel assemblant tant de vertus en toi,
 Sans doute à l'Univers ne veut donner qu'un Roi.⁸⁸⁷

Dans tous ces exemples, ne retrouve-t-on pas la leçon de Livie à Cinna ? La sévérité ne fait qu'« aigrir » les cœurs, la générosité les ouvre :

Votre sévérité sans produire aucun fruit,
 Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit.
 Par les peines d'un autre aucun ne s'intimide : [...]
 Après avoir en vain puni leur insolence,
 Essayez sur Cinna ce que peut la clémence,
 Faites son châtimement de sa confusion,

⁸⁸⁶ Du Ryer, *Thémistocle*, éd. cit., V, 5, v. 2001-2012 et 2027-2028, p. 333-335.

⁸⁸⁷ Éd. cit., IV, 7, p. 78 et 79. Voir aussi p. 60 (note 224), p. 187, p. 190 (note 630).

Cherchez le plus utile en cette occasion.
Sa peine peut aigrir une ville animée,
Son pardon peut servir à votre Renommée,
Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher
Peut-être à vos bontés se laisseront toucher.⁸⁸⁸

Et ne voit-on pas que les conséquences de la clémence sont les plus avantageuses pour le vainqueur – on remarque que le champ lexical de l'utilité est particulièrement développé : « sans produire aucun fruit », « en vain », « utile », « servir » – ? Livie détaille d'ailleurs ces avantages dans la dernière scène de la pièce :

Après cette action vous n'avez rien à craindre,
On portera le joug désormais sans se plaindre,
Et les plus indomptés, renversant leurs projets,
Mettront toute leur gloire à mourir vos sujets. [...]
Jamais plus d'assassins, ni de conspirateurs
Vous avez trouvé *l'art d'être maître des cœurs*. [...]
Et la Postérité dans toutes les provinces
Donnera votre exemple aux plus généreux princes.⁸⁸⁹

Cette attitude du vainqueur, cet « art d'être maître des cœurs » (nous soulignons) apparaît donc, en effet, comme une véritable tactique diplomatique, qui permet non seulement de se montrer généreux et admirable, mais de servir l'État et de devenir un chef incontesté. La dialectique vaincu / vainqueur s'en trouve décentrée, puisque le vainqueur, cette fois, dépasse en noblesse son adversaire⁸⁹⁰. Par son stoïcisme, en se vainquant lui-même, il accède à une vraie grandeur digne de celle du héros vaincu qui sacrifie sa vie à son honneur, digne « du magnifique pouvoir qu'il tient des dieux », comme le rappelle Sénèque. Et, de plus, en faisant preuve de magnanimité envers son adversaire, il échappe à toute accusation d'égoïsme ou d'ambition et s'inscrit lui aussi dans l'Histoire tout en désamorçant le cercle vicieux de la vengeance. Il gagne donc sur tous les tableaux. Pourquoi cette solution qui comble de générosité et d'héroïsme les personnages tragiques, mettant vainqueur et vaincu sur un même rang et les rendant tous deux dignes d'admiration et de respect, n'a-t-elle pas perduré dans les pièces de notre corpus ?

⁸⁸⁸ *Cinna*, éd cit., IV, 3, v. 1199-1216, p. 950.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, V, 3, v.1757-1760, 1763-1764, 1773-1774, p. 968-969.

⁸⁹⁰ C'était un des arguments fondamentaux de Sénèque dans le *De Clementia* (*Œuvres complètes*, trad. J. Baillard, Paris, Hachette, 1914) : « Un esclave, un serpent, une flèche peuvent tuer un toi ; mais, pour faire grâce il faut être plus grand que celui qu'on sauve. Le prince doit donc user généreusement du magnifique pouvoir qu'il tient des dieux, d'ôter ou de donner la vie ; il le doit surtout envers ceux qu'il sait avoir tenu le même rang que lui. Leur sort est-il en ses mains, sa vengeance est complète, rien n'y manque : la peine est réelle, suffisante. Car c'est avoir perdu la vie que de la devoir ; et quiconque, jeté du haut des grandeurs aux pieds de son adversaire, a dû attendre la sentence d'un autre sur sa tête et sa couronne, n'existe désormais que pour la gloire de son sauveur, qui gagne bien plus à respecter ses jours qu'à l'effacer du nombre des vivants. C'est le perpétuel trophée de la vertu du triomphateur : traîné devant son char il n'eût fait que passer. Que si l'on peut sans risque lui laisser aussi son royaume, le rasseoir sur ce trône d'où il était tombé, combien ne s'en accroît pas le renom de celui qui de la défaite d'un ennemi n'a voulu que la gloire ! Voilà triompher de sa victoire même et montrer qu'on n'a rien trouvé chez les vaincus qui fût digne du vainqueur », Livre I, XXI.

III-1-3- La dépolitisation du débat

C'est un fait, à partir de « la trilogie des monstres » de Corneille (1644) et dans les pièces plus tardives (1653-1663), le débat entre clémence et vengeance n'a plus lieu d'être. Le vainqueur n'a plus à se préoccuper de la raison d'État, qui lui imposait une rigueur cruelle envers son adversaire, il n'a pas l'occasion non plus de manifester cette clémence, cette magnanimité qui le hissait à la hauteur du vaincu. Les deux situations sont exclues, pour des raisons aussi bien dramaturgiques – la défaite ne sera annoncée qu'en toute fin de pièce, il n'y a donc pas de discussion possible sur ses conséquences⁸⁹¹ – que psychologiques – le vaincu devient, dans ces pièces, un monstre machiavélique, sans aucune valeur morale, ne pouvant donc susciter ni sympathie ni respect et méritant totalement son échec et son châtement. Cléopâtre dans *Rodogune*, Marcelle dans *Théodore*, Phocas dans *Héraclius*, Prusias dans *Nicomède*, puis dans toutes les pièces des années 1653-1663 de Thomas Corneille ou de Quinault, Commode, Stilicon, Maximian ou Agrippa, autant de vaincus qui n'ont, selon la formule consacrée, « que ce qu'ils méritaient »⁸⁹². Aucun problème sur leur sort ne peut donc se poser et le débat politique sur l'art de gouverner, les qualités du bon roi, la justice, les contradictions du pouvoir, la nécessité pour le vainqueur – c'est-à-dire, en fait, pour le roi, détenteur du pouvoir – de la clémence ou de la sévérité, disparaît. Pourtant, dira-t-on, on constate bien, dans certaines pièces, des scènes d'échange, de discussion, qui évoquent les débats politiques des premières pièces et qui laisseraient entendre que le vainqueur reste hanté par des préoccupations politiques et s'interroge sur les conséquences de sa victoire. En effet, le débat existe encore, mais porte-t-il réellement sur des questions d'ordre politique ? A y regarder de près, on s'aperçoit que, s'il oppose toujours des interlocuteurs d'opinions divergentes, si les arguments sont échangés selon le même schéma d'une longue scène où chacun défend ses idées, héritière de la scène d'*agôn* de la tragédie grecque, l'enjeu politique en est totalement faussé. Il imite habilement le débat originel, mais il n'a, en réalité, aucun fonds, aucun contenu. Ainsi, dans *Timocrate* de Thomas Corneille (1656), un débat sur la vengeance ou le pardon (I, 3) semble reproduire celui de *La Mort de Pompée* de Chaulmer et de Corneille, où les trois conseillers proposent au roi Ptolémée chacun une solution pour « accueillir » Pompée. Mais il n'a, ici, aucun sens puisque Cléomène (qui est un des participants du débat) est aussi Timocrate (l'ennemi, objet du débat, qui propose la paix entre les deux peuples et le mariage avec la princesse Eriphile). La reine joue en quelque sorte le rôle de Ptolémée et attend, pour prendre sa décision, que chacun ait donné

⁸⁹¹ Voir *supra*, p. 124.

⁸⁹² Voir *supra*, « Mort solitaire du vaincu », p. 201.

son avis. Ses trois conseillers se nomment Nicandre, Cresphonte et Léontidas. Léontidas est un peu le personnage d'Achillas dans *La Mort de Pompée* de Corneille : il renverrait l'ambassadeur de Timocrate, sans donner de réponse, sans prendre de décision⁸⁹³. Nicandre, le belliqueux, correspond à Septime, le « réaliste » chez Corneille, pour qui compte avant tout l'intérêt de l'État. Nicandre pense que la raison d'État passe par la guerre⁸⁹⁴. Cresphonte, enfin, renvoie au Photin de Corneille, qui poussait le machiavélisme au point de conseiller à Ptolémée d'éliminer Pompée de manière discrète sans en assumer la responsabilité⁸⁹⁵. Ici Cresphonte trouve légitime de bafouer le droit diplomatique en se débarrassant de l'ambassadeur de Timocrate, sans crainte d'être accusé de trahison (« Que sa mort soit le prix d'une insolente audace », v. 214). En confrontant un modéré (Léontidas) et deux partisans de la manière forte, Nicandre et Cresphonte, avec un degré supérieur d'agressivité chez l'un d'eux, Thomas Corneille reprend exactement le même schéma que son frère dans *La Mort de Pompée* où Septime et Photin avaient tous deux le même avis (le sacrifice de Pompée), mais où Photin se montrait encore plus perfide. Mais si nous observons ce débat de près, nous constatons que tout y est faussé ! La reine n'est pas victorieuse ou en situation de supériorité, comme l'était Ptolémée et ne s'interroge pas sur les sanctions à prendre contre le vaincu. Elle est, au contraire, dans une position de faiblesse, à la merci du vainqueur, et se demande si elle doit accepter ses conditions. Et le vainqueur, justement, est là, sur scène, présent à ses côtés sous une fausse identité dans un jeu dramatique de voilement / dévoilement saisissant. Cléomène (ou Timocrate) est en effet le quatrième conseiller. Consulté en dernier, il rend cette scène parodique de celle de *La Mort de Pompée*. Par ses propos, il semble reprendre le personnage de Chaulmer que Corneille avait supprimé, c'est-à-dire le pacifiste, le généreux, le partisan de Pompée⁸⁹⁶. Sauf que son avis, ici, n'a rien de magnanime ni de désintéressé. Timocrate / Cléomène conseille à la reine d'accepter la proposition de ... Timocrate ! On voit à quel point le débat politique originel est contourné, détourné de réels enjeux, par la présence, comme interlocuteur, de l'ennemi, qui est aussi le vainqueur et l'objet même du débat. Les arguments qu'il donne ne sont pas ceux d'un conseiller, puisqu'il est juge et parti. C'est lui d'ailleurs qui mène le jeu, détenant toutes les clés, étant seul à connaître son identité et à être informé des opinions et des intérêts des deux partis. Il dirige les autres personnages, du

⁸⁹³ « Je ne répondrai rien sur l'hymen qu'il propose, / Et son ambassadeur retournerait confus / Deviner avec lui d'où viendraient mes refus », éd. cit., I, 3, v. 234-236, p. 843.

⁸⁹⁴ « Il [Timocrate] cache le désordre où le jette sa crainte. / Profitons-en, Madame, et pour sauver l'État, / Lorsqu'il offre la paix, offrons-lui le combat », *ibid.*, v. 258-260, p. 844.

⁸⁹⁵ « Laissez nommer sa mort un injuste attentat, / La justice n'est pas une vertu d'État », *La Mort de Pompée*, éd. cit., I, 1, v. 103-104, p. 1081-1082.

⁸⁹⁶ Qui avait nom Photin également, mais qui n'avait rien à voir avec le personnage de Corneille, puisqu'il préconisait d'accueillir et de protéger Pompée, par reconnaissance et fidélité. Voir *supra*, p. 256.

fait de sa position dominante dans les deux camps (héros influent en Argos, roi en Crète)⁸⁹⁷. Comment croire un seul instant à l'importance dramaturgique ou psychologique de ce débat, comment adhérer de quelque façon que ce soit aux inquiétudes des protagonistes quand on sait qu'aucune décision ne pourra être prise en sa présence à l'encontre des intérêts de Cléomène / Timocrate, seul détenteur du savoir et du pouvoir ?

Quelques années avant *Timocrate*, on pouvait assister déjà, avec *Venceslas* (1647) et *Cosroès* (1648) de Rotrou, à un tel escamotage du débat politique. Ainsi, dans *Venceslas*, une discussion opposait le père et le fils (I, 1), mais elle n'avait pas de réelle portée politique. Il ne s'agissait pas de clémence ou de châtement, de justice ou de raison d'État ou des doutes que le pouvoir fait naître, mais du portrait d'un prince (Ladislas) gagné par le vice et l'immoralité, au grand désespoir de son père. Les arguments du fils n'étaient pas ceux d'un partisan d'une quelconque théorie politique, mais uniquement fondés sur son ambition personnelle et les obstacles générés par ses rivaux. Ainsi justifiait-il sa jalousie envers le Duc, favori de son père (v. 195-226), son irritation à l'égard son frère, trop influencé par le Duc (v. 235-237) et son souci, louable affirmait-il, de décharger son père « accablé de tant d'âge » du fardeau de la couronne (v. 151-194). Comme on le constate, on a glissé d'une problématique politique à une perspective d'ordre privé, à une réflexion sur un individu, à une analyse psychologique, qui certes débouche sur une réflexion morale⁸⁹⁸, mais qui reste limitée à un cas très particulier. Si le débat prend une apparence plus politique dans *Cosroès*, il est de même vidé de son sens, sans intérêt et sans conséquence. Le jeune roi Syroès s'oppose bien à son conseiller machiavélique, le satrape Palmyras, sur le traitement de ses ennemis : père, frère, belle-mère dans l'acte III, scène 3. On croit retrouver une situation qui structurait la *Sophonisbe* de Mairet ou la *Cléopâtre* de Benserade entre un partisan de la sévérité et un opposant :

Syroès : Mon règne naît sous de tristes auspices,
Si je lui dois d'abord du sang et des supplices.
Palmyras : D'un trône où l'on se veut établir sûrement

⁸⁹⁷ Après avoir plaidé en sa faveur auprès de la reine, il « manipule » dans la scène suivante Nicandre, devenu son ami et qui n'a pas osé s'opposer à lui dans la scène de débat, puis la princesse Eriphile (amoureuse de Cléomène, mais hostile à Timocrate) dans la scène 4, en faisant son propre éloge (c'est-à-dire celui de Timocrate) ; il annonce même dans l'acte III (scène 6) qu'il s'est fait lui-même prisonnier (ou plus exactement que Cléomène a arrêté Timocrate).

⁸⁹⁸ D'abord Venceslas rappelle tous les reproches que l'on fait à son fils : « Toutes vos actions démentent votre rang, / Je n'y vois rien d'auguste et digne de mon sang ; / J'y cherche Ladislas et ne le puis connaître, / Vous n'avez rien de roi que le désir de l'être ; / Et ce désir, dit-on, peu discret et trop prompt, / En souffre avec ennui le bandeau sur mon front. / [...] Rarement le soleil rend la lumière au monde / Que le premier rayon qu'il répand ici bas / N'y découvre quelqu'un de vos assassinats ; / Ou du moins on vous tient en si mauvaise estime / Qu'innocent ou coupable on vous charge du crime », éd. cit., I, 1, v. 17-22 et 84-88, p. 1008 et 1010. Puis il passe à une définition très générale de la vertu des rois : « Et réglez dans les cœurs, par un sort dépendant / Plus de votre vertu que de votre ascendant ; / Par elle rendez-vous digne d'un diadème : / Né pour donner des lois, commencez par vous-même, / Et que vos passions, ces rebelles sujets, / De cette noble ardeur soient les premiers objets » (v. 109-114, p. 1010), que son fils, d'ailleurs, ne récuse pas.

Le sang des ennemis est le vrai fondement ;
Il faut de son pouvoir d'abord montrer des marques,
Et la pitié n'est pas la vertu des monarques.⁸⁹⁹

Mais, contrairement aux premiers vainqueurs, qui, malgré leurs doutes, se sentaient investis par la raison d'État et finissaient par admettre que leur devoir impliquait des sacrifices, Syroès n'aura pas le courage d'assumer ce rôle de dirigeant responsable. Brutalement (et tardivement), il annonce aux deux satrapes qui l'ont poussé à prendre le pouvoir (Palmyras et Pharnace) qu'il renonce à mettre à mort ses adversaires. Comme défaillant à la sûreté du trône qui demande une sévérité irréductible, il renonce même au pouvoir :

Syroès : Ah, c'est ici que cède ma constance !
Qu'interdit, qu'effrayé, je ne sens plus mon rang
Et qu'en mon ennemi, j'aime encore mon sang,
Ô Nature !
Palmyras : Il s'agit d'une grande victoire,
Et rarement, Seigneur, on arrive à la gloire
Par les chemins communs et les sentiers battus.
Syroès : Ah, j'ai trop pratiqué vos barbares vertus ;
Je ne puis acheter les douceurs d'un Empire,
Aux dépens de l'auteur du jour que je respire.
Pharnace : Ce tendre sentiment vous vient hors de propos ;
Il faut de votre État assurer le repos.
Syroès : Je m'en démet, cruels, régnez, je l'abandonne,
Et ma tête à ce prix ne veut point de couronne ; [...]
Non, non, je ne veux point d'un trône ensanglanté
Du sang, du même sang, dont je tiens la clarté !⁹⁰⁰

Mais cette décision est bien tardive, « hors de propos », comme le lui dit Pharnace, et il ne pourra pas non plus, contrairement aux vainqueurs généreux de l'époque de *Cinna*, se présenter comme le roi magnanime, qui renonce à sa vengeance et accorde un pardon général. Malgré ses ordres, tout le monde meurt, son frère Mardesane par suicide, sa belle-mère Syra et son père Cosroès avec le poison qu'il leur avait fait préparer. Sardarigue, son capitaine des gardes, en lui annonçant la mort de son père, souligne – ironiquement ? – son inefficacité et son irresponsabilité :

Ha, Sire ! malgré vous, le destin de la Perse
Vous protège et détruit tout ce qui vous traverse ...⁹⁰¹

Soulignons la différence avec les situations précédentes : ce roi n'agit pas, il est incapable d'agir, de prendre une initiative et s'il en tente une, elle n'aboutit pas. Avec ses hésitations, ses atermoiements et ses plaintes, il n'est roi ni par son respect de la raison d'État ni par sa

⁸⁹⁹ Éd. cit., III, 3, v. 897-902, p. 1107.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, V, 4, v. 1588-1600 et 1617-1618, p. 1132-1133.

⁹⁰¹ *Ibid.*, V, 8, v. 1723-1724, p. 1137.

magnanimité. Il semble plutôt l'archétype du roi faible et velléitaire qui suscite les inquiétudes et le mépris de ses conseillers :

Palmyras : Ces faiblesses, Seigneur, démentent votre rang.

Syroès : Pour les faire cesser, faites taire mon sang.

Contre ses mouvements, ma résistance est vaine.

[...]

Palmyras : De nos têtes, ô Ciel, détourne ton courroux !

Sauve un roi trop pieux de sa propre faiblesse

Et ceux qu'en son parti sa fortune intéresse !⁹⁰²

Au moment où Syroès décide de renoncer à faire exécuter les siens, Palmyras lui fait bien remarquer qu'il n'est pas seul concerné par cette brusque décision et qu'il met en péril non seulement sa vie, mais celle de ses partisans et le sort de l'État :

Palmyras : Vous oubliez que Palmyras, Pharnace

Et tout votre conseil aillent tenir leur place,

Et se charger des fers qu'ils leur ont fait porter ;

Et ce sera beaucoup de vous en exempter.

Oui, oui, ne croyez pas, sans péril de la vôtre,

Leur conserver la vie et hasarder la nôtre ;

Nous n'éviterons pas les traits de leur courroux,

Mais craignez que ces traits n'aillent jusques à vous ;

Comme ils devront le jour moins à votre tendresse

Qu'à votre défiance et à votre faiblesse.⁹⁰³

Par cette faiblesse, voire cette médiocrité, il annonce les rois de la dernière période de notre corpus (1653-1663), ternes et soumis aux événements, mais surtout, il démontre, dans ses discussions avec ses conseillers, que le débat politique n'a plus de profondeur, plus de sens, puisque le détenteur du pouvoir, le vainqueur, n'a plus de conviction ni même de « consistance » politiques.

Corneille, fait-il exception, lui qui, dans cette dernière période, se différencie justement des autres dramaturges en perpétuant la tragédie politique qui doit présenter un débat en son cœur et proposer des réponses aux grandes questions politiques ? Il semble que lui aussi modifie les enjeux du débat politique et le vide quelque peu de sa substance. On peut ainsi comparer sa *Sophonisbe* à la version de Mairet. Lélius et Scipion s'opposaient chez Mairet sur le sort que devait subir Sophonisbe⁹⁰⁴. Chez Corneille, Scipion est annoncé, mais ne se montrera pas (IV, 4). De ce fait, c'est Massinisse qui s'oppose à Lélius dans la discussion sur l'avenir de Sophonisbe. Bien sûr, il tente tout pour la sauver, mais le débat n'a pas la même portée que chez Mairet, car Massinisse, seul défenseur de Sophonisbe dans la pièce de Corneille, se place sur un plan qui n'est plus

⁹⁰² *Ibid.*, IV, 2, v. 1263-1265, p. 1119 ; IV, 5, v. 1348-1350, p. 1123.

⁹⁰³ *Ibid.*, V, 6, v. 1671-1680, p. 1135.

⁹⁰⁴ Voir *supra*, p. 254.

politique (clémence ou sévérité du chef à l'égard de l'ennemi ou d'un subordonné désobéissant) mais uniquement sur le plan de l'amour⁹⁰⁵. Aussi sa plaidoirie est-elle jugée indigne d'un homme d'État, Lélius le lui fait bien remarquer :

Vous parlez tant d'amour qu'il faut que je confesse
Que j'ai honte pour vous de voir tant de faiblesse.⁹⁰⁶

Les vainqueurs amoureux de la première période faisaient taire leur amour et souffraient avec leurs ennemis les malheurs que la raison d'État leur infligeait⁹⁰⁷. Mais ils n'auraient jamais osé présenter l'amour comme un argument à opposer au bien de l'État⁹⁰⁸. Le débat politique a donc perdu de sa force, même chez Corneille. Place nette est faite à l'analyse, au sentiment, à la passion amoureuse, qui vont régner sans partage sur la scène française, y compris sur celle de l'opéra, jusqu'aux réformes de Voltaire, désireux de débarrasser la tragédie de l'intrigue galante qui désormais la façonne. Déjà, dans *Sertorius*, cette évolution était perceptible. En effet, on assiste bien, dans la pièce, à une discussion entre Aufide et Perpenna sur l'honneur et la trahison (I, 1) ou encore entre Sertorius et Pompée (III, 1) sur la dictature et l'arrogance romaine. On pourrait se croire proche alors de l'opposition entre le conseiller machiavélique et le partisan de la vertu, comme dans *La Mort de Pompée* ou de cette condamnation de l'expansionnisme romain qui animait *Sophonisbe* de Mairet ou *La Mort de Mithridate* de La Calprenède. Dans le premier exemple, Aufide soutient à Perpenna que tout est permis pour accéder au pouvoir :

Et depuis quand, Seigneur, la soif du premier rang
Craint-elle de répandre un peu de mauvais sang ?

Les principes machiavéliques (« le crime a plein droit de régner », « l'honneur et la vertu sont des noms ridicules », v. 23, 25), s'opposent à quelques scrupules de Perpenna :

L'horreur que malgré moi me fait la trahison
Contre tout mon espoir révolte ma raison⁹⁰⁹.

⁹⁰⁵ Le Massinisse de Mairet, s'il revendiquait son amour, n'osait le présenter comme argument. Face à Scipion (IV, 3), il reconnaît « sa faute » (v. 1212) et demande en faveur particulière à ses amis romains qu'on lui laisse Sophonisbe (« Je sais que demandant la chose qu'on me nie, / Je demande un trésor de valeur infinie ; / Aussi n'appartient-il qu'aux Romains seulement / De m'accorder un don qui vaille infiniment », v. 1279-1282), mais n'essaie pas d'argumenter sur la force de l'amour face à la raison d'État.

⁹⁰⁶ *Sophonisbe*, éd. cit., IV, 3, v. 1361-1362, p. 430.

⁹⁰⁷ Voir *supra*, p. 260-262.

⁹⁰⁸ Si l'on prend le cas d'*Alcionée*, où le héros n'est motivé dans sa révolte contre son roi que par l'amour de Lydie, il se garde bien, dans son débat avec le roi vaincu, de présenter son amour comme argument pour obtenir sa main. Il se place sur le plan politique, sur les engagements précédents qu'un roi juste se doit de respecter : « Vous me l'avez promise ; et s'il est vrai qu'un roi / Se fait de sa parole une puissante loi, / Que n'attendrais-je pas du Roi le plus auguste, / Qui joigne à sa grandeur le beau titre de juste ? / Donc si mes ennemis condamnent mon espoir / Et pour le ruiner assemblent leur pouvoir, / Je n'opposerai rien contre leur violence, / Votre seule promesse est ici ma défense, / Je dirai seulement s'ils osent murmurer : / Un grand Roi qui promet commande d'espérer », éd. cit., II, 3, v. 523-532, p. 103. Sur le rôle de l'amour dans les pièces de la dernière période, voir aussi Première partie, Chapitre II, « L'annonce de la défaite ou le triomphe de l'amour », p. 98 et suiv.

⁹⁰⁹ *Sertorius*, éd. cit., I, 1, v. 19-20 puis 3-4, p. 313.

Mais ce débat n'a en aucun cas une portée politique, le bien de l'État n'est en rien la préoccupation de Perpenna qui n'est mû que par l'ambition personnelle. Il n'a d'ailleurs aucun reproche à faire à Sertorius, sinon le fait qu'il soit sur son chemin. Et c'est justement cette absence de motif à l'éliminer qui le déchire :

En vain l'ambition qui presse mon courage,
D'un faux brillant d'honneur pare son noir ouvrage,
En vain, pour me soumettre à ses lâches efforts,
Mon âme a secoué le joug de cent remords,
Cette âme d'avec soi tout à coup divisée
Reprend de ces remords la chaîne mal brisée,
Et de Sertorius le surprenant bonheur
Arrête une main prête à lui percer le cœur.⁹¹⁰

Ce n'est plus un débat pour savoir jusqu'à quel point un homme d'État est prêt à sacrifier de ses valeurs personnelles pour le bien public, mais une mascarade, une caricature, qui, sous des apparences de débat moral, permet de justifier chez Perpenna les plus viles et égoïstes ambitions : le seul désir de posséder le pouvoir. Voyons le deuxième exemple, Sertorius opposé à Pompée et condamnant l'expansionnisme romain qui opprime les pays annexés (les rois espagnols, en l'occurrence) :

C'est vous qui sous le joug traînez des cœurs si braves,
Ils étaient plus que rois, ils sont moindres qu'esclaves.⁹¹¹

Mais personne ne croit plus à l'intérêt de ce débat, ni Sertorius qui répète inlassablement – par quatre fois – des mots d'un autre temps qui parodient *Horace* et dont il semble percevoir l'anachronisme :

Vous me pourriez sans doute épargner quelque peine,
Si vous vouliez avoir l'âme toute Romaine.
[...]
Aussi me pourriez-vous épargner quelque peine,
Si vous vouliez avoir l'âme toute Romaine,
Je vous l'ai déjà dit.
[...]
Est-ce être tout Romain qu'être chef d'une guerre
Qui veut tenir aux fers les maîtres de la terre ?
[...]
Et vous pensez avoir l'âme toute Romaine ?
Vous avez hérité ce nom de vos Aïeux,
Mais s'il vous était cher, vous le rempliriez mieux.⁹¹²

Ni surtout Pompée qui démontre à son interlocuteur que ce discours est révolu, que plus personne n'attend quoi que ce soit de la vertu romaine et, pour tout dire, que plus personne ne croit en un pouvoir vertueux :

⁹¹⁰ *Ibid.*, v. 9-16.

⁹¹¹ *Ibid.*, III, 1, v. 837-838, p. 339.

⁹¹² *Ibid.*, v. 789-790, 821-823, 833-834, 842-844, p. 338-339.

Ce discours rebattu
 Laisserait une austère et farouche vertu. [...]
 Permettez qu'à mon tour je parle avec franchise,
 Votre exemple à la fois m'instruit et m'autorise,
 Je juge comme vous sur la foi de mes yeux,
 Et laisse le dedans à pénétrer aux Dieux.
 Ne vit-on pas ici sous les ordres d'un homme ?
 N'y commandez-vous pas, comme Sylla dans Rome ?
 Du nom de Dictateur, du nom de Général,
 Qu'importe, si des deux le pouvoir est égal ?
 Les titres différents ne font rien à la chose,
 Vous imposez des lois ainsi qu'il en impose,
 Et s'il est périlleux de s'en faire haïr,
 Il ne serait pas sûr de vous désobéir.⁹¹³

La vertu romaine n'a plus aucun sens, seul compte le fait d'être ou non au pouvoir et de commander. Le cynisme a envahi le tableau politique et la vertu a émigré vers le débat d'amour, qui seul à présent passionne un public de plus en plus féminin, de plus en plus mondain et de moins en moins savant, et un roi qui a peut-être intérêt à contrôler les divertissements de ses courtisans. Parler d'amour est bien commode quand on ne veut plus parler politique. Le théâtre politique laisse désormais la place à un théâtre d'analyse.

III-2- Recentrement psychologique, décentrement tragique ?

Mais, dans ce cas, avec l'effacement du débat politique, de la perspective politique, peut-on dire que, dans les pièces de la dernière période, nous avons affaire à un vainqueur enfin débarrassé de ses problèmes de conscience ? Pas de débat, donc pas de remords qui viendrait ternir la victoire : le vainqueur serait enfin totalement serein, la victoire pleinement assumée. De plus, cette évolution correspond avec l'apparition de ce nouveau type de vaincu dont nous avons parlé, hypocrite, machiavélique, parfaitement immoral. Le vainqueur se retrouve donc dans une position confortable, reconnue, légitimée par la morale, attendue de tous, d'un côté ou l'autre de la scène – spectateurs satisfaits d'un dénouement heureux, acteurs (et même partisans du vaincu) révoltés par sa bassesse – authentifiée de plus par la reconnaissance finale⁹¹⁴. Une logique manichéenne s'installe, le vaincu mérite sa punition, le vainqueur sa récompense, n'est-ce pas ce qu'idéalement le spectateur espère et qui devrait faire du vainqueur le personnage éclatant de la pièce ? Or, force est de constater qu'à de rares exceptions près, le vainqueur apparaît toujours comme doté d'une personnalité fragile et ambiguë.

⁹¹³ *Ibid.*, v. 889-900, p. 340-341.

⁹¹⁴ Comme dans *Héraclius* (1647), *Tyridate* (1649), *Don Sanche* (1650), *Pertharite* (1651), *Timocrate* (1656), ou *Darius* (1658).

III-2-1- L'ambiguïté identitaire

Nous avons vu que, dans les pièces des années 1650-1660, le vainqueur n'est plus motivé par cette perspective politique qui le faisait s'interroger sur les fautes de son adversaire et débattre des conséquences de sa victoire⁹¹⁵. Pourtant, il n'est pas non plus le vainqueur épanoui, en accord avec sa conscience morale, des pièces de la conciliation qui suivirent *Cinna*. Il reste tourmenté et inquiet, hésitant et insatisfait. Ses tourments, ses inquiétudes, néanmoins, ont changé. Ils n'ont plus de dimension politique, n'ont plus pour origine l'estime qu'il porte au vaincu et les reproches que lui adresse sa conscience, mais la nature des liens qui l'attachent à lui, liens familiaux la plupart du temps⁹¹⁶, bouleversés ou contrariés par les problèmes d'identité⁹¹⁷. Car ce n'est plus contre un ennemi étranger que ce nouveau vainqueur se bat. Pour obtenir la victoire, il a dû permettre ou provoquer la mort d'un proche : d'un frère, d'une mère ou d'un père. Même si un mariage s'ajoute à sa prise du pouvoir, c'est la plupart du temps dans la tristesse et le deuil qu'il accueille la victoire. Ainsi dans *Rodogune*, Antiochus peut vivre enfin heureux avec Rodogune, mais à quel prix ! Il a perdu son frère, Séleucus. Sa mère, la terrible Cléopâtre, auteur de tous ses malheurs, s'est donné la mort devant lui. Sa victoire est entachée d'amertume :

Oronte, je ne sais dans son funeste sort
Qui m'afflige le plus, ou sa vie, ou sa mort ;
L'une et l'autre a pour moi des malheurs sans exemple.
Plaiguez mon infortune. Et vous allez au Temple
Y changer l'allégresse en un deuil sans pareil,
La pompe nuptiale en funèbre appareil,
Et nous verrons après, par d'autres sacrifices,
Si les Dieux voudront être à nos vœux plus propices.⁹¹⁸

Dans *Venceslas*, le roi a enfin la satisfaction de voir son fils Ladislas transformé par la mort de son frère (qu'il a provoquée par erreur), réconcilié avec le Duc et sans doute marié avec Cassandre (amante malheureuse de son frère), mais, en cette fin de pièce, c'est la perte de son fils cadet qui occupe toutes ses pensées, même si l'espoir reste présent :

Allez rendre à l'Infant nos dernières tendresses
Et dans sa sépulture enfermer nos tristesses.
Vous, faites-moi vivant louer mon successeur

⁹¹⁵ Voir ci-dessus « La dépolitisation du débat », p. 270 *sqq.*

⁹¹⁶ Restreints à la période 1645-1660 en ce qui concerne Corneille. *Œdipe à clos*, de façon magistrale, la réflexion de Corneille sur les problématiques familiale et identitaire. Cette pièce où, comme l'a montré Georges Forestier « tout est dédoublement [...] et, par là, contribue à la confusion temporaire dans la quête du savoir » (*Esthétique de l'identité, dans le théâtre français, 1550-1680*, Genève, Droz, 1988, p. 584), est un aboutissement, un point ultime à partir duquel Corneille renonce au thème de l'identité. *Sertorius* et *Sophonisbe* n'y font plus allusion. Bien que la dimension politique en soit estompée, ces deux pièces semblent plutôt marquer un retour de Corneille sur le passé (après la réflexion sur ses propres pièces que les trois *Discours* et les « Examens » constituent autour des années 1660). Voir *infra*, p. 483.

⁹¹⁷ Nous étudierons la fonction de ce thème de la « nature dénaturée » dans la troisième partie, p. 380 *sqq.*

⁹¹⁸ Éd. cit., V, 4, derniers vers (1837-1844), p. 266.

Et voir de ma couronne un digne possesseur.⁹¹⁹

Les dernières paroles de Syroès, qui rend ses conseillers responsables de la mort de tous les siens dans *Cosroès*, ne sont pas non plus celles d'un triomphateur⁹²⁰. Ajoutons celles du roi qui a perdu son fils « préféré » dans la pièce de Boyer, *Tyridate*⁹²¹. Citons encore *Oropaste*, toujours de Boyer, où l'usurpateur est démasqué et tué, mais sans provoquer une joie excessive de la part des vainqueurs⁹²². Evoquons enfin *Stilicon* et *Maximian* de Thomas Corneille. Dans *Stilicon*, l'empereur Honorius exprime sa douleur à la fin de la pièce, malgré l'échec et le suicide de Stilicon, le chef du complot. Il pleure en effet la mort d'Eucherius, amant de sa sœur Placidie, qu'il considérait comme son frère et qui s'est sacrifié pour lui sauver la vie :

Ma sœur, perdant son fils, vous perdez comme moi,
Et ma douleur ne peut espérer d'autres charmes
Que de joindre pour lui mes soupirs à vos larmes,
Et de voir qu'avec moi votre pitié d'accord,
Me seconde à pleurer le malheur de la mort.⁹²³

Maximian propose également une fin endeuillée. Le vainqueur, Constantin, doit consoler Fauste, son épouse, fille de Maximian et malgré la défaite et le suicide de Maximian, il a à déplorer la mort de Sévère, son fidèle lieutenant, assassiné par Maximian qui avait accusé Licine, l'amant de sa sœur Constance. Lui aussi, abîmé dans sa détresse, ne saurait se réjouir de la victoire⁹²⁴.

Pourtant, certaines pièces sur ces mêmes sujets d'identité et de conflits familiaux paraissent plus optimistes. *Héraclius*, par exemple, se termine sur la glorification du vainqueur :

Reconnaissons, amis, la céleste puissance,
Allons lui rendre hommage, et d'un esprit content

⁹¹⁹ Éd. cit., V, 9, derniers vers (1863-1866), p. 1073.

⁹²⁰ « Eh bien, cruels, êtes-vous satisfaits ? / Mon règne produit-il d'assez tristes effets ? », éd. cit., V, 8, v. 1737-1738, p. 1137.

⁹²¹ Ariarathe qu'il croyait être son fils s'est tué. Celui-ci, apprenant qu'il est en réalité fils d'Oronte, n'a pu supporter l'idée d'être tombé amoureux de sa sœur (Euridice). Tyridate, véritable fils du roi, enfin reconnu, pourra épouser la princesse Bérénice, fille de Mithridate, et respecter le traité signé autrefois. Ce pourrait être une fin heureuse si la mort d'Ariarathe ne l'endeuillait pas. C'est lui que les personnages évoquent dans la dernière scène et à qui ils veulent rendre hommage : « *Le Roi à Bérénice* : Princesse en attendant l'aveu de Mithridate, / Pour un hymen qui doit borner notre douleur, / Donnons quelques moments à plaindre ce malheur. / Bien que ce fils vivant ait causé vos alarmes, / Sa mort me semble encor trop digne de vos larmes. / *Bérénice* : Il avait des vertus dignes d'un autre sort ; / Et je crois mon bonheur trop payé par sa mort », éd. cit., dernière scène (V, 7), v. 1654-1660, p. 163.

⁹²² Hésione, qui se croyait sa sœur, est « attendrie » par sa mort (voir p. 103, note 352). Araminte, amante du véritable Tonaxare, se désole également : « Par ma douleur jugez de ma reconnaissance » dit-elle à Zopire qui se vante d'avoir vengé Tonaxare et tué Oropaste (éd. cit., v. 2113, p. 211).

⁹²³ Éd. cit., V, 8, derniers vers, p. 412.

⁹²⁴ « Courons la [Fauste] seconder, / Son intérêt ici doit seul se regarder ; / Et quand un peu de calme après ce grand orage / M'aura tiré du trouble où ce revers m'engage, / Licine aura sujet d'oublier son malheur / Par le rang de Sévère et l'hymen de ma sœur », éd. cit., V, 7, derniers vers, p. 66.

Montrer Héraclius au Peuple qui l'attend.⁹²⁵

Nicomède célèbre la réconciliation générale, familiale et politique :

Nous autres réunis sous de meilleurs auspices,
Préparons à demain de justes sacrifices,
Et demandons aux Dieux, nos dignes souverains,
Pour comble de bonheur l'amitié des Romains.⁹²⁶

Mais, à y regarder de près, les vainqueurs ne sont pas aussi épanouis qu'on pourrait le croire. Héraclius ne peut pas oublier que Phocas l'a aimé comme son fils⁹²⁷, et Martian, son ami, véritable fils de Phocas, ne souhaite pas partager l'allégresse générale :

Je ne m'oppose pas à la commune joie,
Mais souffrez des soupirs que la nature envoie.⁹²⁸

Quant à Nicomède, il ne réussit à dénouer la situation de conflit avec son père, sa belle-mère et Rome, que dans la dernière scène ; auparavant, c'est en ennemi, en « rebelle » qu'il était considéré par les siens, parce qu'un vainqueur trop puissant est dangereux pour le pouvoir⁹²⁹. Sa « plus belle victoire » ne sera pas militaire, mais diplomatique. En refusant ce titre de « rebelle », en dépassant les haines, il déjoue et dénoue toutes les vengeances et toutes les rivalités. Nouvel Auguste, il s'impose en vainqueur pacifiste :

C'est un nom que je n'aurai jamais,
Je ne viens point ici montrer à votre haine
Un captif insolent d'avoir brisé sa chaîne,
Je viens en bon sujet vous rendre le repos
Que d'autres intérêts troublaient mal à propos.⁹³⁰

Finalement, bien rares sont les pièces⁹³¹ qui nous offrent l'image d'un vainqueur parfaitement heureux, qui peut triompher sereinement et réunit tous les suffrages. Le plus

⁹²⁵ Éd. cit., V, 7, derniers vers, p. 430.

⁹²⁶ Éd. cit., V, 9, derniers vers, p. 712.

⁹²⁷ Voir *supra*, p. 221.

⁹²⁸ Éd. cit., v. 1901-1902, p. 430.

⁹²⁹ Prusias s'inquiète des victoires de son fils dès le début de la pièce et se confie à Araspe, capitaine des gardes : « Te le dirai-je, Araspe, il m'a trop bien servi, / Augmentant mon pouvoir, il me l'a tout ravi, / Il n'est plus mon sujet qu'autant qu'il le veut être, / Et qui me fait régner en effet est mon maître », éd. cit., II, 1, v. 413-416, p. 660.

⁹³⁰ *Ibid.*, V, 9, v. 1783-1786, p. 710.

⁹³¹ En fait, ce sont les (très rares) pièces où les problématiques d'identité et de rivalités familiales ne se conjuguent pas. En dehors de *Timocrate*, on peut citer : *Don Sanche* (reconnu roi légitime et dissipant l'ambiguïté de sa relation avec sa sœur : « L'amour se confondait avecque la Nature », v. 1810) ; *La Mort de l'empereur Commode* de Thomas Corneille, où le tyran se suicide et le nouvel empereur, Pertinax, père d'Helvie qui a mené le complot contre lui, est acclamé avec des cris de joie, ainsi que « la vertu que les Dieux ont couronnée en lui » (dernier vers). On ajoutera *Darius* (toujours de Thomas Corneille), où le roi Ochus marie Darius à sa fille Statira, après l'exécution du « méchant » Mégabise, et *Agrippa ou le faux Tibérinus* de Quinault, où, contrairement à la pièce de Boyer (*Oropaste ou le faux Tonaxare*), l'usurpateur est sauvé, reconnu et aimé. La reine Lavinie l'assure au père d'Agrippa, Tirrhène : « Venez, aux yeux de tous, voir, dès ce même jour, / Votre fils de nouveau couronné par l'Amour », éd. cit., V, 5, derniers vers, p. 72. Mais que ce soit Thomas Corneille ou Quinault, ils écrivent à une époque et dans des genres où l'habitude est prise d'atténuer les rigueurs du climat tragique par la représentation de l'amour.

parfait exemple reste Timocrate aimé de tous (ennemis et amis), reconnu de tous (« de l'un et l'autre peuple »⁹³²) et de plus, plébiscité par un public enthousiaste⁹³³.

III-2-2- L'ambiguïté fonctionnelle

L'ambiguïté de la victoire qui reposait jusqu'alors sur le statut délicat de vainqueur face à un adversaire trop estimable, qui ramenait à lui toute la grandeur tragique, se trouve alors déplacée. On s'interrogeait dans les pièces de la première période sur le véritable vainqueur, la victoire authentique : victoire morale ou victoire matérielle, victoire actuelle ou victoire future ? Mais chacun était reconnu dans un rôle, un statut, le vaincu matériellement était peut-être le vainqueur moralement, ou sera peut-être un vainqueur futur, mais la défaite matérielle et actuelle, elle, était indiscutable et le vaincu parfaitement différencié du vainqueur. On se demande désormais s'il y a un statut de vaincu et un statut de vainqueur d'un point de vue uniquement matériel et si les deux sont identifiables. Cette ambiguïté de fonction apparaît déjà entre 1644 et 1647 avec des pièces comme *Papyre*, *Thémistocle* ou *Osman*, pièces où le vainqueur est dans une position de dépendance⁹³⁴. Elle triomphe magistralement dans *Timocrate* où le vainqueur est en même temps le vaincu⁹³⁵. Elle se manifeste dans les deux dernières décennies du corpus avec des vainqueurs qui n'ont aucun plaisir à accéder au pouvoir dans les pièces de l'identité et des conflits familiaux où le vaincu est un proche, un membre de la famille du vainqueur. Le nouveau vaincu a changé de psychologie, de caractère, puisqu'il s'en prend à sa propre famille pour satisfaire une ambition uniquement personnelle. Il est devenu un adversaire sans aucune noblesse morale, machiavélique, manipulateur, comploteur, un adversaire qui se déconsidère lui-même par ses excès, qui ne peut inspirer aucune pitié, et qui, pour finir, se fait la plupart du temps lui-même justice, seule issue recevable pour un personnage aussi noir. Face à un tel adversaire, la grandeur n'est plus possible, l'héroïsme n'a plus de raison

⁹³² Voir *supra*, p. 100.

⁹³³ Le plus grand succès du siècle !

⁹³⁴ Dans *Le Dictateur romain*, Fabie est le vainqueur et le coupable (voir *supra*, p. 265). Dans *Thémistocle*, Thémistocle est à la fois le vainqueur et l'obligé du roi de Perse (voir *supra*, p. 267). Dans *Osman* de Tristan (jouée en 1647), l'empereur (Osman), toujours insatisfait, interprète sa situation comme une défaite, alors que son pacha y voit une victoire « Toutefois l'ennemi dont tu dis les exploits, / Serré de tous côtés et réduit aux abois, / D'une milice faible, et lâche, et méprisée / Reçut pourtant la paix qui lui fut imposée », éd. cit., IV, 4, v. 1178-1181, p. 521.

⁹³⁵ Voir *supra*, p. 270-271. La pièce fourmille de répliques savoureuses où Cléomène / Timocrate joue (pour le plus grand plaisir du spectateur complice) sur sa double identité et son double statut de vainqueur / vaincu, comme on le voit dans cette stichomythie qui l'oppose à Nicandre (IV, 4) : « *Nicandre* : Timocrate sans vous aurait bravé sa haine [à la Reine] / *Cléomène* : Timocrate avait lieu de craindre Cléomène. / *Nicandre* : Vous lui cachiez sans doute un dangereux rival. / *Cléomène* : Mon amour en effet lui peut être fatal. / *Nicandre* : Triompher d'un vainqueur est une gloire extrême. / *Cléomène* : Je n'en croirais pas moins à se vaincre soi-même », éd. cit., v. 1394-1399, p. 882-883.

d'être. Pire encore, le vainqueur semble « dépossédé » de sa victoire : force est de constater, dans les années 1645-1660, que le renversement de situation n'est plus de son fait, qu'il n'est plus vraiment responsable des événements. Sa victoire est soit l'aboutissement naturel de la méchanceté du vaincu, soit le résultat d'actions autres que les siennes. Le jeune Syroès de *Cosroès* annonçait, par sa faiblesse et ses velléités, ce type de vainqueur, il se laissait entraîner par les événements que ses partisans provoquaient. Dans les autres cas, on s'aperçoit que, si la victoire revient finalement à ce nouveau vainqueur, c'est en raison de trahisons dans le camp adverse (et sans intervention de sa part⁹³⁶) et /ou sous l'effet de l'action d'un peuple qui prend, dans les pièces de la dernière période, un rôle de plus en plus dynamique et exige de choisir son représentant⁹³⁷. Lui, finalement, ne sera que l'observateur de la chute de son adversaire. Mais de plus, conséquence des problèmes d'identité et des conflits familiaux, l'ambiguïté envahit son univers, ne concerne pas seulement sa victoire, mais s'étend aux valeurs morales et aux sentiments, quand la victoire passe par la mort des membres de sa famille, connue ou révélée. Ce nouveau vainqueur des années 1650-1660 n'est donc pas plus triomphant que dans la première période, mais pour des raisons bien différentes. Il est devenu beaucoup plus terne, souvent passif et velléitaire, obtenant la victoire par des interventions extérieures plus que par son action héroïque et suscitant peut-être la sympathie⁹³⁸, mais pas vraiment l'intérêt ni l'admiration. La générosité héroïque s'est déplacée vers la thématique de l'amour généreux.

Dans tout notre corpus, seuls Rodrigue dans *le Cid* ou Timocrate – une reprise modernisée et concurrente du *Cid* ? – peuvent apparaître vraiment comme des vainqueurs reconnus et décomplexés. Dans toutes les autres pièces, soit en raison de la valeur morale de son adversaire et des exigences de la raison d'État, soit parce qu'il se trouve en conflit avec sa propre famille, le vainqueur ne peut jamais se satisfaire de sa victoire. Dès *Horace*, l'ambiguïté de la victoire apparaît chez Corneille avec un héros « inhumain », admiré par

⁹³⁶ Voir *supra*, p. 201 « Mort solitaire du vaincu ». La plupart des vaincus le sont du fait de la trahison de leurs propres partisans, écœurés par leur immoralité.

⁹³⁷ De *Héraclius* où le peuple « à demi révolté » « presse Héraclius de se faire connaître » (éd. cit., II, 2, v. 467 et 474, p. 377-378) à *Sertorius* où il fait justice à la place du vainqueur (« le perfide [Perpenna] / A vu plus de cent bras punir son parricide, / Et livré par votre ordre à ce peuple irrité », éd. cit., V, 8, v. 1909-1911, p. 376), en passant par *Papyre*, *Nicomède*, *Darius*..., le peuple se réveille et s'impose, pas toujours, il est vrai, avec perspicacité. Nous étudierons son évolution dans la troisième partie.

⁹³⁸ Et encore ! Nous nous intéresserons plus loin à l'évolution des femmes, mais en ne prenant ici qu'un seul exemple, celui de *Rodogune*, reconnaissons que si Cléopâtre ne manifeste aucun scrupule, Rodogune ne vaut guère mieux. Quand Cléopâtre opère un chantage sur ses fils afin de se débarrasser de sa rivale (« La mort de Rodogune en nommera l'aîné », II, 3, v. 645, p. 225), Rodogune n'hésite pas à utiliser les mêmes moyens (« Pour gagner Rodogune, il faut venger un père, / Je me donne à ce prix », III, 4, v. 1044-1045, p. 237). Séleucus en est d'ailleurs très conscient : « Que le ciel est injuste ! Une âme si cruelle / Méritait notre mère, et devait naître d'elle » (III, 5, v. 1051-1052, p. 237).

les uns et blâmé par les autres. Auguste doute de la valeur de ses victoires, jusqu'à ce que la solution de la clémence, soufflée par Livie, lui accorde la sérénité. Mais cette solution est de courte durée – les années 1642-1647 ou 1650, si l'on considère encore *Nicomède* comme une pièce de la conciliation – car la dialectique vaincu / vainqueur évolue vers des relations différentes, non plus fondées sur l'estime et le respect, mais sur des problèmes de famille et d'identité. Parallèlement, le conflit militaire, où chaque adversaire pouvait montrer sa valeur physique et morale, son courage, son endurance, son sens de l'honneur, son désir de gloire, toutes qualités considérées comme « chevaleresques », devient machination, complot, manipulation, ruse, hypocrisie, manœuvres machiavéliques qui ne peuvent être menées que par un personnage « monstrueux », capable de mentir à ses propres enfants, ambitieux jusqu'au sacrifice de tous les siens, égoïste jusqu'au reniement de la nature. Un vaincu de ce niveau a comme conséquence de faire émerger un vainqueur bien fade, sans panache, sans relief, puisque la norme, la logique du monde, la morale consensuelle ne peuvent que lui accorder la victoire. Point n'est besoin alors de lui donner un rôle actif et héroïque, une personnalité éclatante, et les événements se déroulent tout seuls vers le dénouement attendu, réduisant à la banalité, du moins à « l'humaine condition », notre nouveau vainqueur. L'héroïsme s'est déplacé, du bras et du sens de l'honneur, au cœur et au sens de l'amour.

La dialectique vaincu / vainqueur est bien une dialectique tragique, créant une tension efficace d'un point de vue dramaturgique et psychologique entre les valeurs militaires et les valeurs personnelles, qui apparemment ne s'accordent pas aussi parfaitement que chez le héros épique. Le héros de tragédie vit de l'ambiguïté et c'est au cœur de la défaite en tant que chef d'État que bien souvent il retrouve une gloire personnelle qu'il semblait avoir perdue. Mais tout au long des trente années qui constituent les limites de notre corpus, cette dialectique a évolué. Le vaincu a perdu de son éclat. La défaite n'est plus portée dans la dernière décennie par un héros noble et glorieux, aimé de tous, qui crie sa révolte et s'inscrit avec orgueil, avec assurance, avec le soutien des siens, dans le temps, dans l'Éternité, dans la mémoire des hommes. Elle est reléguée dans la toute dernière scène de la pièce et concerne un individu indigne, qui trahit, ment, manipule, sacrifie tous ceux qui tant soit peu se sont attachés à lui et meurt sans être regretté de personne, au grand soulagement de son entourage, de ses partisans et de lui-même, laissant se rétablir un pouvoir à qui plus personne ne croit, ni pire ni meilleur, mais légitime, attendu et que personne ne veut plus voir perturbé. Le vainqueur, quant à lui, semble toujours gêné, mal à l'aise, tourmenté mais ses tourments changent. Il éprouvait les doutes légitimes et estimables d'une belle âme déchirée entre les valeurs politiques (raison d'État, bonheur collectif, avenir de son peuple) et les valeurs humaines (sentiments d'amour, d'admiration ou de respect pour un adversaire de valeur). Il passe aux angoisses d'un individu qui se débat dans les problèmes d'identité et de vérité. D'un côté, il ne sait plus qui il est, quelle est sa place et ce qu'il doit faire, d'un autre il ignore où est la vérité des sentiments, qui ment à qui, qui il aime (sœur ou amante, faux père ou vrai ennemi, mère ou monstre dénaturé, frère ou rival), et à quoi sert ce pouvoir qui finalement lui revient. L'individualisme se développe chez le vaincu comme chez le vainqueur, le dégoût de la chose publique se confirme et le brouillage des identités et des valeurs aussi. On peut se demander alors pourquoi une telle évolution parallèle des deux protagonistes et chercher à tisser des liens entre cette mutation du tragique du couple vaincu / vainqueur et les transformations idéologiques et sociologiques qui ont traversé les trois décennies qui nous intéressent, de l'apogée de Richelieu aux conséquences des troubles de la Fronde.

Entre la révolution copernicienne, qui jette le doute sur le finalisme de la création, et la révolution newtonienne, qui va admettre le vide dans l'univers, c'est l'idée que le tragique naît d'une transcendance qui est mise à mal. Le plan divin cède lentement le pas au plan civique et politique, humain et pragmatique. Il faudra chercher d'autres sources au tragique que les sources qui viennent du Ciel ou des Enfers et opérer une intériorisation des ressorts du tragique, nés de plus en plus du conflit des passions. L'humain, voilà le grand

gagnant des siècles classiques, même si l'homme, vaincu ou vainqueur, perd son héroïsme et perpétue de moins en moins les valeurs chevaleresques. Évacuant petit à petit les causes divines, le tragique du XVII^e siècle change de nature, mais non d'effets sur le spectateur, toujours ému par la pitié et malmené par la terreur.

**TROISIÈME PARTIE
TRAGÉDIE ET HISTOIRE
TRAGÉDIE DE L'HISTOIRE ?**

Trente ans séparent la *Sophonisbe* de Mairet de celle de Corneille. Trente ans où l'on passe de l'instauration de l'État-Roi à la monarchie absolue, où la raison d'État devient raison tout court⁹³⁹. Ces trente années ont vu la France promue à la tête de l'Europe grâce à deux cardinaux qui s'opposent par leur caractère et leur stratégie, mais œuvrent tous deux de toutes leurs forces pour sa grandeur. De la *Sophonisbe* de 1634 à celle de 1663, de la déclaration de la guerre de Trente Ans (1635) à la paix des Pyrénées (1659), de la création de l'Académie française (1635) à celle de la « Petite Académie » (1663), de la « Querelle du *Cid* » (1637) aux « Examens » et aux *Discours* de Corneille (1660), de *Médée* (1634) à *La Toison d'or* (1661), de l'installation de la troupe de Montdory au jeu de paume du Marais en 1634, pour y jouer *La Suivante* et *La Place royale*, à l'incendie du théâtre en 1644 puis à sa renaissance dans la décennie suivante avec *Timocrate* (1656) ou *Sertorius* (1662), du salon de Mme de Rambouillet (dès 1620) à celui de Mlle de Scudéry (1652) et à la représentation des *Précieuses ridicules* par la troupe de Molière en 1659 au Théâtre du Petit-Bourbon, les événements se succèdent et se font écho, s'amplifient ou changent de sens. En trente ans, des transformations profondes, politiques, sociales et idéologiques se sont produites. Au centre, au milieu de ces trente années, entre 1648 et 1653, une crise profonde secoue la France sur ses bases : la Fronde. Révolte ? Guerre civile ? Plutôt une crise de l'État, un bouleversement des rapports entre le Roi et sa nation, où l'on voit les trois ordres s'unir pour résister à la disparition du système féodal, qui attribuait à chacun un rôle et un pouvoir connus et sûrs. Ce fut la mission austère de Richelieu et de Mazarin d'engager la France sur le chemin de l'État moderne, ce sera la gloire de Louis XIV d'en bénéficier en réunissant en une seule main tous les pouvoirs, en « conserv[ant] en [lui]seul toute [son] autorité »⁹⁴⁰ et en s'instituant, par le biais d'un appareil médiatique où le théâtre prend toute sa place, « Dieu vivant »⁹⁴¹.

À plusieurs reprises, dans les deux études précédentes sur la dramaturgie de la défaite et sur la dialectique tragique vaincu / vainqueur, nous avons remarqué des dates-paliers, qui se trouvent être en même temps des moments historiques de toute première importance. 1634, date de la représentation de la *Sophonisbe* de Mairet et de l'*Hercule mourant* de Rotrou, marque le renouveau de la tragédie et les débuts de la tragédie régulière⁹⁴². Désormais, les sujets antiques et mythologiques seront à la mode et les règles des doctes respectées. C'est aussi l'année de la création du théâtre du Marais, qui va

⁹³⁹ *Mémoires pour l'instruction du dauphin* : « [...] pourvu que la suite de mes actions fit connaître que pour ne rendre raison à personne je ne gouvernais pas moins par la raison », Paris, Didier, 1860, tome II, p. 383.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

⁹⁴¹ Corneille, *Remerciement présenté au Roi en l'année 1663*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, v. 1, p. 453.

⁹⁴² Voir *supra*, p. 23, « La régularité sur le théâtre ».

concurrencer l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à la mort de Molière. Un an plus tard (1635), Richelieu assoit sa politique culturelle avec la fondation de la Société des cinq auteurs et de l'Académie française. Mais, 1634 est aussi l'année de la bataille de Nörtingen, importante victoire des forces impériales et espagnoles contre les Suédois qui décida la France (dont certaines unités avaient combattu aux côtés des protestants) à intervenir ouvertement dans ce conflit que Richelieu essayait d'éviter officiellement depuis dix ans et qui prit le nom de « guerre de Trente Ans » (1618-1648). Cette année-là, un autre personnage de première importance se fit remarquer à la cour de France : Mazarin. Nonce extraordinaire du pape, il tentait de négocier la paix avec le duc de Lorraine allié des Impériaux en lui restituant ses États occupés par les troupes françaises depuis un an. Son dévouement à Richelieu, qui avait repéré depuis un certain temps ses qualités de diplomate⁹⁴³, ne faiblira jamais.

1642 et 1643, dates de la mort de Richelieu et de Louis XIII, constituent un autre moment crucial dans l'Histoire de France, déterminant également pour le Théâtre. À ce tournant du siècle, bien des changements dramaturgiques nous sont déjà apparus : le champ de bataille se transforme en cabinet du complot, le conflit militaire est déplacé hors scène, le conflit familial et les problèmes d'identité deviennent des motifs récurrents, le moment de la défaite est impossible à déterminer, la notion même de défaite paraît ambiguë⁹⁴⁴. Sur le plan politique, d'importants événements marquent ces années et on ne peut guère les dissocier de la représentation de certaines pièces et des évolutions dramaturgiques. *Cinna*, première pièce de la conciliation est jouée en août ou septembre 1642, au moment où l'aristocratie française s'élève de l'exécution du marquis de Cinq-Mars, favori du Roi, et de son ami De Thou le 12 septembre⁹⁴⁵. Avec les tragédies à fin heureuse, que *Cinna* inaugure, s'amorce le déclin de la tragi-comédie, du moins dans la forme adoptée dans les années 1630-1640⁹⁴⁶. C'est d'ailleurs cette année-là que choisit Mairet pour écrire sa dernière tragi-comédie qu'il qualifie d'« héroïque » et dans laquelle il annonce se retirer « sans regret des occupations de la Scène après y avoir travaillé dix-sept années »⁹⁴⁷. Il ne sera pas le seul à désertir le monde théâtral autour des années 1645, une nouvelle génération va prendre le relais. Autre passerelle entre politique et représentation théâtrale :

⁹⁴³ « Sa foudroyante carrière devait presque tout à Richelieu. [...] L'ambassadeur vénitien notait : "Il reçoit mille caresses de la part de Son Éminence et l'on peut dire qu'il passe des journées entières auprès d'Elle, assistant aux banquets et aux comédies", Philippe Erlanger, *Richelieu*, Paris, Perrin, 1985, rééd. 2006, p. 607.

⁹⁴⁴ Voir *supra*, p. 38, 65, 72, 120.

⁹⁴⁵ Voir *supra*, p. 264.

⁹⁴⁶ « Et c'est aussi à l'orée de l'année 1643 qu'a lieu la première représentation de *Cinna*, tragédie à fin heureuse : annexant au genre tragique le dénouement heureux, la création cornélienne rendait irréversible le déclin du genre. On en aura la confirmation en confrontant l'objet tragi-comique, constitué tel qu'en lui-même dans la décennie 1630-1640, aux créations dramatiques que Philippe Quinault, de 1655 à 1663, nomme "tragi-comédies" », Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, éd. cit., p. 9.

⁹⁴⁷ *Sidonie*, « Au lecteur », Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1643.

la mort de Richelieu, en décembre 1642, a lieu un mois après la représentation d'*Europe*, tragi-comédie de sa composition opposant l'héroïque Francion à ses deux rivaux, Germanique et Ibère, pour l'amour de la belle Europe. Cette pièce que Richelieu fit mettre en vers par Desmarets de Saint-Sorlin apparaît comme son testament. Elle offre aux yeux de tous, au moment de sa mort, le spectacle du généreux et vaillant roi des Francs conquérant la superbe Europe et exalte cet art qu'il avait tant soutenu et qui était devenu pour lui la plus formidable arme de propagande idéologique : le théâtre. L'année 1643, qui avait commencé sous de mauvais auspices, est fertile en rebondissements. En quelques mois les morts se succèdent à la tête de l'État : Louis XIII s'éteint en effet en mai 1643, cinq mois après son Premier Ministre et moins d'un an après sa mère, Marie de Médicis, portée à la tête du parti dévot, passée de la protection à la haine de Richelieu, exilée, seule, abandonnée à Cologne. Peu avant, le 21 avril, Louis Dieudonné a été baptisé à la Sainte-Chapelle, son parrain était Mazarin et sa marraine la Princesse de Condé. À la mort de son père, le dauphin devient roi sous le nom de Louis XIV, Anne d'Autriche est régente et Mazarin chef du Conseil. *Polyeucte*, joué au début de l'année 1643 (le Cardinal aurait eu le temps de lire la pièce et de la désapprouver, selon d'Aubignac⁹⁴⁸), peu avant la mort du Roi, est édité quelques mois plus tard et dédié à la Reine. Corneille lui recommande sa pièce qui fera « les délices de son cœur » puisqu'elle « l'entretiendra de Dieu »⁹⁴⁹. Mais il y évoque aussi les débuts de la régence et les événements politiques contemporains : la Reine est louée pour sa prudence, sa sagesse et sa piété⁹⁵⁰, ce sont ces qualités qui ont donné à la France ses « heureux succès ». Le 19 mai, en effet, cinq jours après la mort du Roi, le duc d'Enghien, futur prince de Condé, donne à la France sa plus belle victoire : Rocroi. Suivra la prise de Thionville le 10 août. Corneille célèbre ces victoires, qui augurent d'un règne flamboyant :

France, attends tout d'un règne ouvert et triomphant
Puisque tu vois déjà les ordres de ta Reine
Faire un foudre en tes mains des armes d'un Enfant.⁹⁵¹

Et pourtant, cette même année 1643, la duchesse de Chevreuse revient d'exil après la mort du Roi. Aussitôt, elle se lance dans un nouveau complot, cette fois pour assassiner Mazarin. La Cabale des Importants sera vite démantelée (en septembre), mais elle fournira

⁹⁴⁸ « Nous en avons vu l'exemple [du danger de traiter des sujets religieux] dans le *Polyeucte* de Corneille où Statonice [...] et quelques autres acteurs disent plusieurs discours en faveur de la Religion païenne, et disent une infinité d'injures atroces contre le Christianisme [...], cela fit un si mauvais effet que feu M. le Cardinal de Richelieu ne le put jamais approuver, *La Pratique du Théâtre*, éd. cit., livre IV, ch. VI, « Des discours de piété », non paginé (chapitre rajouté à la main).

⁹⁴⁹ *Polyeucte*, « À la Reine régente », éd. cit., p. 973.

⁹⁵⁰ Comme le fera le Père Le Moyne dans sa *Gallerie des femmes fortes*. Voir *supra*, p. 193.

⁹⁵¹ « À la Reine régente », éd. cit., p. 974.

la plupart des « têtes » de la très proche et très douloureuse Fronde. Cette première période entre 1634 et 1643, celle où le héros, vaincu ou vainqueur, est paré de toutes les qualités chevaleresques : courage, sens de l'honneur, amour des siens et de la patrie, magnanimité, respect de l'adversaire⁹⁵² est donc celle du Ministériat de Richelieu, de son apogée à sa mort. La période du « sacre du héros », où sont magnifiés les valeurs viriles et l'*ethos* aristocratique, correspond à celle de la solidification du trône et de l'installation de l'État-roi. Par la fermeté, la répression, la guerre, mais aussi par une idéologie fondée sur les valeurs aristocratiques : la gloire, la grandeur, la patrie, Richelieu impose un pouvoir respecté à l'intérieur comme à l'extérieur, sans pour autant négliger l'art de la persuasion et de la séduction, la « manutention des esprits ». Il fait du théâtre l'art suprême, le porte « en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre »⁹⁵³. À travers lui s'expriment la doctrine et les valeurs du pouvoir : Rome est son modèle, le débat politique sa rhétorique, l'idéal monarchiste du roi-berger son credo.

1643-1653 : Mazarin a pris le relais. Si la méthode est différente, l'ambition politique est identique. La gloire, la grandeur de la France restent ses priorités. Il faut terminer par une victoire définitive cette guerre contre le Saint-Empire et l'Espagne et imposer à l'Europe la toute-puissance française. Mais rien ne se passe comme il le faudrait. Le doute a envahi les esprits. L'État-roi est devenu l'État divisé. La guerre ravage le pays, les impôts et la misère écrasent le peuple, la noblesse et le clergé, mécontents de se sentir lésés dans leurs privilèges, détestent « l'Italien » qui les gouverne. La révolte couve puis éclate. La division n'est pas entre les classes sociales, qui s'unissent du moins provisoirement dans une union sacrée, elle est entre la royauté et le peuple de France, qui ne supporte plus, ne comprend plus, ne reconnaît plus les exigences du pouvoir. Le théâtre en pâtit, bien sûr, les batailles de rues et l'insurrection permanente ne favorisent pas la représentation des pièces, mais pas uniquement pour des raisons matérielles. Les valeurs véhiculées dans cette décennie ne sont plus celles de l'époque de Richelieu. La personnalité de Mazarin, tout en souplesse et habileté, mais que l'on pourrait tout aussi bien qualifier de fuyante, d'ambiguë, voire d'hypocrite et de fourbe, n'est plus en harmonie avec les valeurs héroïques de constance, de fidélité, d'honneur, de gloire, de grandeur. L'adaptabilité, le reniement, le mensonge, la flatterie, la trahison semblent plutôt devenues les « qualités » nécessaires à l'homme d'État dans cette période perturbée. Le théâtre va s'en faire l'écho en portant sur la scène ces personnages machiavéliques que la Cléopâtre de *Rodogune* inaugure. La politique culturelle du nouveau Ministre n'est pas non plus étrangère au doute qui s'instille dans les esprits des écrivains. Passionné d'opéra, il tente

⁹⁵² Voir *supra*, p. 176, 260 *sqq.*

⁹⁵³ Corneille, *L'Illusion comique* dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, V, 5, v. 1782, p. 687.

d'acclimater l'art italien en France et rencontre l'hostilité des gallicans et de tous les « patriotes » déplorant de voir la France gouvernée par des « étrangers » : une reine espagnole et un Premier Ministre italien. Négligeant par ailleurs son rôle de mécène, il oublie d'entretenir par un système de pensions la fidélité des dramaturges, à un moment où les événements politiques, l'évolution des goûts, le renouvellement des générations et des lieux de spectacle fragilisent leur engagement. Cette crise, ces inquiétudes et ces doutes donnent naissance à une période que l'on a pu voir comme une résurgence du baroque avec des pièces où noirceur et horreur dominent. Les divisions de l'État et l'ambiguïté du pouvoir se manifestent dans les divisions et l'ambiguïté du héros, envahi par le doute sur son identité, tourmenté par le silence de la Nature, qui le laisse seul face à ses sentiments et à ses choix. Le dégoût pour la chose publique qui semble investir les pièces d'après 1645 pourrait signer la fin de la tragédie politique, si un certain Corneille ne voyait dans le jeune Louis XIV, « Soleil levant » d'*Andromède*, un renouveau pour la France et l'espoir de la réconciliation entre l'État et son Roi.

L'année 1653 marque le début de la dernière période étudiée. Là encore, les événements politiques l'imposent comme une date charnière : c'est la fin officielle de la Fronde, Mazarin rentre triomphalement à Paris, le 3 février, quelque temps après le Roi. Fouquet est nommé surintendant des finances. Avec lui, le mécénat renaît, mais ce sera sans doute cette trop grande libéralité, ce rayonnement, cet ascendant qui entraîneront sa chute : le Soleil n'admet pas d'ombre. Le Soleil brille justement de tous ses feux en cette année 1653, dans le *Ballet royal de la Nuit* où l'on voit apparaître un nouveau venu, Lully, qui danse avec le Roi et triomphera bientôt dans le ballet de cour avant de prendre la direction de l'Académie de Musique, devenue « Royale ». Ironie du sort, Rocroi, dix ans après, est reprise par Condé, mais cette fois pour le compte des Espagnols. Il est temps que cette guerre s'arrête, l'échec de la Fronde a découragé tout espoir espagnol de renverser Mazarin et d'empêcher l'hégémonie française.

1663, à l'autre extrémité de cette décennie, est l'année de la *Sophonisbe* de Corneille qui répond à celle de Mairet, trente ans plutôt. Est-ce à dire que les deux périodes vont se faire écho et présenter des points de convergence ? Le *Remerciement au Roi en l'année 1663* semblerait le prouver : Corneille y célèbre le renouveau, l'espoir, l'autorité rétablie ... et la paix retrouvée. Enfin signée avec l'Espagne depuis le traité des Pyrénées en 1659 et consacrée par le mariage du Roi et de l'infante d'Espagne. Cette décennie est celle du retour à l'ordre, en effet, et de l'instauration du pouvoir absolu. Ce « nouveau Jupiter », qui prend définitivement le Soleil comme emblème et comme principe de

gouvernement la fameuse devise : « L'État, c'est moi »⁹⁵⁴, s'impose en effet par son autorité dès avant la mort de son tuteur et décrète sa volonté de gouverner seul, sans risque de « laisser faire par un autre la fonction de roi »⁹⁵⁵. L'État et le Roi ne font plus qu'un, réunifiant le pays dans une main de fer et donnant naissance à ce qu'il est convenu d'appeler « le classicisme ». Les pièces de cette période vont refléter ces espoirs et ces contraintes. La force et la conviction de ce jeune roi alliées à une politique culturelle entièrement vouée au service de sa gloire produisent un nouvel héroïsme, où l'on croirait retrouver les valeurs de « la période Richelieu ». Mais l'Histoire ne se répète pas, trop d'événements ont imprimé leurs marques. Ce nouvel héroïsme ne peut plus servir la cause politique compromise par les principes machiavéliques érigés en doctrine d'État. Suivant la mode des Précieuses et contaminé par l'individualisme que l'évolution économique développe, il abandonne les valeurs politiques pour se tourner vers l'amour, qui lui permet encore l'expression de la générosité, du dévouement et de la fidélité. Les valeurs aristocratiques ont trouvé dans la galanterie un moyen d'expression sans compromission, apte à répondre aux aspirations d'honneur et de grandeur. L'analyse de la passion va bientôt régner en maître dans la littérature française. Pourtant l'engagement politique n'est pas abandonné : il reste une ambition de premier plan dans la tragédie, mais n'est plus l'apanage du sexe dit « fort ». Le phénomène précieux est à l'origine de cette évolution : l'héroïsme féminin prend le relais de l'héroïsme masculin et s'épanouit à travers des personnages d'« Amazones » dénuées de tout scrupule et de tout sentiment pour arriver à la tête de l'État. Désacralisé, dévirilisé, le héros n'a plus qu'une apparence de grandeur véhiculée par le vocabulaire et la rhétorique galante⁹⁵⁶. Cette nouvelle conception du héros accompagne la construction d'une nouvelle image de la monarchie, reflet des ambitions absolutistes du pouvoir : le trône est sacré, l'usurpation condamnée, le peuple remis au pas. Dans le Ciel silencieux, le Soleil rayonne sur la France et sur le monde.

⁹⁵⁴ Bien que cette formule, que le Roi aurait prononcée le 13 avril 1655 devant les parlementaires parisiens (voir *infra*, p. 440, note 1563), soit contestée par les historiens.

⁹⁵⁵ Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 385.

⁹⁵⁶ « On était à l'un de ces moments, curieux à saisir, où l'écran se brouille, où des images différentes le travaillent, l'une qui tarde à disparaître, l'autre qui manque encore de netteté, de sûreté. Le gentilhomme s'estompait, le bourgeois, lentement, prenait forme et couleur. On ne voulait plus du principe aristocratique qui, jusque là, dominait. Adieu le guerrier ; le temps est passé où l'on admirait seuls les exploits des capitaines, les villes prises d'assaut, les batailles gagnées de haute lutte, les ennemis mis en fuite par une charge impétueuse, et le vainqueur couronné de lauriers. [...] Le point d'honneur ? On s'en est trop infatué : c'est un préjugé sur lequel il est grand temps de revenir. La superstition du point d'honneur mène au duel, c'est-à-dire à la pire des folies. Contre les vices prétendus élégants, dont les nobles ont coutume de faire parade, et la corruption des mœurs, et la passion du jeu, et l'habitude du blasphème, le puritanisme anglais et la raison française se trouvèrent d'accord. Si bien que, chargé d'anathèmes, le gentilhomme rentra dans l'ombre », Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, [Arthème Fayard, 1961] Livre de Poche, 2009, p. 307-308.

CHAPITRE I

1634-1643 : LE RÈGNE DU HÉROS

Lorsque V. M. se résolut de me donner en même temps et l'entrée de ses conseils⁹⁵⁷ et grande part en sa confiance pour la direction de ses affaires⁹⁵⁸, je puis dire avec vérité que les huguenots partageaient l'État avec elle, que les grands se conduisaient comme s'ils n'eussent pas été ses sujets, et les plus puissants gouverneurs des provinces comme s'ils eussent été souverains en leurs charges⁹⁵⁹.

C'est ainsi que Richelieu décrit, dans son *Testament politique*, l'état de la France à son arrivée au pouvoir. A partir de ce moment, sa mission consistera à rétablir l'ordre et à donner à l'État et à son représentant, pour qui il manifeste un dévouement sans bornes⁹⁶⁰, une puissance et une gloire qu'il estime légitimes. Il a pris cet engagement avec fermeté : « Nonobstant toutes les difficultés [...], j'osai vous promettre sans témérité, à mon avis, que vous trouveriez remède au désordre de votre État et que, dans peu de temps, votre prudence, votre force et la bénédiction de Dieu donneraient une nouvelle face à ce Royaume »⁹⁶¹. Et il le tient, en effet. En moins de vingt ans, il transforme la France et peut affirmer, au moment où est rédigé son *Testament*⁹⁶² : « Dieu [a] béni mes intentions jusqu'à tel point que la vertu et le bonheur de V. M., qui ont étonné le siècle présent, seront

⁹⁵⁷ Richelieu entre au Conseil du Roi en avril 1624. Très vite (en août), il en devient le chef, après l'arrestation de La Vieuville (surintendant des finances) dont les « desservices » et les « extravagances » avaient fini par mécontenter le Roi, c'est du moins ce que soutient Richelieu, qui apprécie son départ : « Toutes ses mauvaises qualités et comportements ne feront point tant approuver sa chute comme le bon choix que vous ferez de ceux qui lui succéderont », *Mémoires du Cardinal de Richelieu*, dans *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, par MM. Michaud et Poujoulat, Paris, Firmin Didot, 1837, tome VII, p. 302-303. En fait, c'est une campagne de pamphlets savamment orchestrée par Richelieu qui provoque la chute de La Vieuville, que l'on retrouvera néanmoins après la mort du Cardinal, réhabilité par Mazarin et même nommé de nouveau surintendant des finances avec le titre de ministre d'État (1651). Il mourra deux ans plus tard, en fonction, en 1653.

⁹⁵⁸ La journée des Dupes, le 10 novembre 1630, marque l'accession définitive de Richelieu au pouvoir. Marie de Médicis favorable aux Espagnols était, depuis un certain temps, en complète opposition avec son ancien protégé. Sommé de choisir entre sa mère et Richelieu, Louis XIII tranche et annonce à Richelieu, convoqué à Versailles, que c'est à lui qu'il accorde sa confiance, tandis que sa mère, persuadée d'avoir gagné la partie, distribue déjà les fonctions d'État à ses favoris. Le lendemain, Marillac, Garde des Sceaux, principal représentant du parti dévot et soutien de la reine mère, est révoqué et arrêté, de même que son frère, le maréchal, quelques jours plus tard. Le chancelier meurt en prison, le maréchal sera exécuté le 10 mai 1632, quelques mois avant Montmorency.

⁹⁵⁹ Richelieu, *Testament*, éd. cit. p. 41.

⁹⁶⁰ « Comme tous les " fidèles " du temps à leur " patron ", il s'est " donné " au roi, corps et âme, mettant son cœur, son esprit, son bras, au service sans limite, même moral, du roi, son " protecteur ", son " maître » », Roland Mousnier, *L'Homme rouge*, Paris, Robert Laffont, 1992, rééd. 2009, Introduction, p. X.

⁹⁶¹ *Testament*, éd. cit. p. 43.

⁹⁶² L'authenticité du *Testament* a été discutée âprement. En 1985, Roland Mousnier faisait le point, en affirmant que le Testament a été « voulu » par Richelieu, même s'il est probable que l'élaboration en a été collective, Richelieu dictant, annotant, corrigeant ce qu'écrivaient « ses secrétaires ou [...] des écrivains à sa solde », Roland Mousnier, « Le Testament politique de Richelieu » dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, catalogue d'exposition, Université de Paris-Sorbonne, imprimerie nationale, 1985, p. 297-304.

en admiration à ceux de l'avenir ». Pour les historiens, cependant, le bilan de son « règne » est moins glorieux. Ils rappellent qu'à sa mort « le grand œuvre est inachevé »⁹⁶³, que les Français ne bénéficient pas, loin s'en faut, de la prospérité espérée, mais restent « pauvres, harassés et toujours prêts à la révolte »⁹⁶⁴, qu'il fut détesté unanimement par ses contemporains et que sa mort provoqua un soulagement immense, même, dit-on, chez le Roi :

Richelieu était le plus vindicatif des hommes. Son faste éclipsait celui du trône ; il avait des gardes, et précédait partout les princes de sang. Mourant, il se flattait encore de survivre au roi, et prenait des mesures pour être régent du royaume. Il donna une idée assez juste de son caractère dans un entretien avec le marquis de la Vieuville. « Je n'ose rien entreprendre, sans y avoir bien pensé, lui dit-il ; mais quand une fois j'ai pris ma résolution, je tranche, je fauche, et ensuite je couvre tout de ma robe rouge ». Il fut haï et admiré. On fit des feux de joie dans les provinces à la nouvelle de sa mort.⁹⁶⁵

Les épitaphes anonymes qui accompagnent l'annonce de sa mort sont, à ce sujet, on ne peut plus révélatrices, comme celle-ci :

Ici gît un tyran qui n'a point de semblable,
Dont la foudre devrait les membres écraser,
Et que chacun donnait de si bon cœur au diable
Que le diable à la fin ne l'a pu refuser.⁹⁶⁶

Ou celle-ci, attribuée à Scarron, qui fait « le bilan » de l'œuvre du cardinal :

J'ai fait régner le fils, j'ai fait mourir la mère,
Et si j'eusse vécu, j'eusse pendu le frère,
Voulant seul de l'État gouverner le timon.

Qui m'a pensé choquer a senti ma puissance :
Pour dompter l'Espagnol, j'ai ruiné la France :
Jugez si j'en étais ou l'ange ou le démon !⁹⁶⁷

Il n'en reste pas moins qu'il a incarné, avec une conviction inébranlable, la raison d'État. Pour Marc Ferro, il marque le passage « du roi-État à l'État-roi »⁹⁶⁸. Ses biographes soulignent la grandeur de son œuvre, son « rôle immense »⁹⁶⁹, son génie politique, sa vision créatrice : « Lorsqu'il la prit en charge, écrit Philippe Erlanger, la France n'était pas seulement une nation à la dérive, l'anarchie totale qui la dévorait, sa faiblesse devant les

⁹⁶³ Hélène Duccini dans *Journal de la France et des Français*, 1643-1715, Paris, Gallimard, 2001, p. 768.

⁹⁶⁴ Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 849.

⁹⁶⁵ Claude Sixte Sautreau de Marsy, *Nouveau siècle de Louis XIV ou Poésies-Anecdotes du règne et de la cour de ce prince*, Paris, F. Buisson, 1793, p. 6-7, note 1 (« Épitaphes louangeuses » de Richelieu).

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶⁸ Marc Ferro, *Histoire de France*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 160. L'apparition de la Réforme avait fait perdre au catholicisme son pouvoir unificateur, l'État joue désormais, explique Marc Ferro, le rôle de substitut et sa « sacralisation devient, pour le monarque, une nécessité ».

⁹⁶⁹ Roland Mousnier, *op. cit.*, Introduction, p. XI.

autres puissances en faisaient une sorte de bien vacant, une entité presque virtuelle »⁹⁷⁰. Sa première tâche consistera, comme il le rappelle dans son *Testament*, à éradiquer, par la voie diplomatique ou par la lutte armée, tous les facteurs de division. Il s'attaque simultanément aux protestants qui, selon lui, formaient un parti dans l'État⁹⁷¹, aux Grands, qui cherchent toutes les occasions de braver l'autorité royale, et aux Habsbourg, dont les possessions encerclent la France, qui soutiennent toutes les révoltes internes pour l'affaiblir et possèdent en Anne d'Autriche, fille du roi d'Espagne Philippe III et de Marguerite d'Autriche, une alliée de choix.

Mais construire un grand État, Richelieu en est plus que tout autre conscient, ne se fait pas uniquement au moyen de la répression et de la guerre. Il faut rallier à soi les esprits, à défaut des cœurs peut-être. Il faut bâtir et diffuser une idéologie commune et forte pour entraîner l'adhésion du peuple entier. Il faut donc créer et rendre efficaces des outils de propagande. 1635, l'année de la déclaration officielle de la guerre de Trente Ans est aussi celle de la fondation de l'Académie française. Par toutes sortes de moyens, pamphlets, journaux, panégyriques, publications et interventions de l'Académie, mais surtout par le plus populaire et le plus « vivant » des moyens de diffusion, le théâtre, dont il a pu apprécier tous les effets de propagande, Richelieu, homme d'esprit et de lettres, met en place ce que nous pourrions appeler la « manutention des esprits ».

C'est par cette double édification, un pays uni dirigé par un roi respecté, solidement installé sur son trône, et une idéologie transmise par tous les moyens possibles de diffusion et surtout par le théâtre devenu ciment de l'unité nationale, que Richelieu fonde l'État-roi. C'est ainsi qu'il l'inscrit définitivement dans « la modernité »⁹⁷².

I- RICHELIEU : L'ÉTAT-ROI

Richelieu a lancé les chantiers que Mazarin puis Louis XIV achèveront. Il a établi les fondations qui serviront de socle au royaume, intimement persuadé, comme le soulignent ces vers de *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal :

Qu'à moins que d'un coup du Destin,
Un trône bien fondé ne se saurait abattre.⁹⁷³

⁹⁷⁰ Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 848-849.

⁹⁷¹ *Testament*, éd. cit., p. 55 : « Et ce n'a pas été assez à l'Espagne de favoriser plusieurs fois les révoltes des huguenots contre vos prédécesseurs, elle a voulu les unir en corps d'État dans le vôtre ».

⁹⁷² Roland Mousnier *op. cit.*, p. XI.

⁹⁷³ Éd. cit., dernier vers du « Prologue de la Renommée », p. 8.

Cette mission qu'il s'est fixée suit trois directions définies précisément dans le *Testament*. Richelieu s'adresse au Roi pour lui rappeler qu'il lui avait « promis d'employer toute [son] industrie » pour : « ruiner le parti huguenot, rabaisser l'orgueil des Grands, réduire tous ses sujets en leurs devoirs et relever son nom dans les nations étrangères »⁹⁷⁴.

I-1 « Un trône bien fondé ne se saurait abattre »

I-1-1- « Ruiner le parti huguenot »

La paix d'Alès en 1629 semblait marquer une fin, la fin des révoltes protestantes qui avaient émaillé tout le début du siècle. « Les huguenots qui n'ont jamais perdu aucune occasion d'augmenter leur parti »⁹⁷⁵ se réunissent, en effet, chaque année dans une assemblée des Églises et sont puissants. La révolte n'a jamais cessé vraiment depuis la signature de l'Édit de Nantes, mais gronde surtout depuis que le jeune roi Louis XIII (19 ans), contre l'avis de son Conseil, a décidé d'imposer aux protestants du Béarn⁹⁷⁶ la loi commune que jusqu'alors ils avaient refusé d'appliquer, et qui consistait à reconnaître pour religion officielle la religion catholique, à payer la dîme, à respecter les jours chômés des fêtes catholiques et surtout à rendre les biens confisqués à l'Église catholique. Louis, à la tête d'une armée, et après une guerre de siège contre les places fortes, reçoit l'allégeance des Béarnais et contre la reconnaissance des franchises et coutumes locales, obtient la soumission de la province, par « l'Édit de Louis XIII de glorieuse mémoire du mois d'octobre 1620 par lequel il a uny le Royaume de Navarre et la souveraineté de Béarn à la couronne de France, avec réserve expresse de leurs fors droits franchises et immunités qui seront inviolablement gardés et observés ». Dès lors, de nombreux soulèvements protestants vont se succéder, nés à l'occasion des assemblées dans les différentes villes protestantes, comme à La Rochelle, Saumur, Niort, Montpellier en 1621. Une guerre permanente oppose les villes en révolte aux armées du roi. Luynes, le favori de Louis XIII meurt en campagne⁹⁷⁷. Privas, Montauban, Niort, Saint-Jean d'Angély sont attaquées et prises. Nègrepelisse, en Guyenne, Berderine en Languedoc, subissent « le châtiment exemplaire » : les habitants sont massacrés, les fortifications rasées. Guise remporte une victoire navale décisive à La Rochelle et les protestants semblent réduits à la fin de 1622.

⁹⁷⁴ *Testament*, éd. cit., p. 43.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁷⁶ Le Béarn et la Navarre, domaines patrimoniaux d'Henri IV, avaient gardé le statut particulier de « pays souverains ».

⁹⁷⁷ En décembre 1621, après la prise de la petite ville de Monheurt, en Aquitaine, d'une « fièvre pourpre » ou de la peste.

A ce moment, Richelieu n'est encore que l'aumônier de Marie de Médicis, mais peu après son accession au Conseil du Roi, en 1625, les huguenots se soulèvent de nouveau, s'emparent des îles de Ré et d'Oléron, menacent Bordeaux, entraînent avec eux le Languedoc⁹⁷⁸ et sont bientôt soutenus par l'Angleterre⁹⁷⁹. Tout cela conduira au siège de La Rochelle qui durera plus d'un an et à sa capitulation en octobre 1628, les Anglais n'ayant pas réussi à forcer le blocus. La population de la ville, réduite à la famine, était passée de 25000 à 6000 habitants. Le Roi décrète une amnistie générale. Bientôt, la paix d'Alès, après la soumission du Languedoc, confirme la fin du conflit⁹⁸⁰. Richelieu peut écrire dans son *Testament* : « [Votre Majesté] réduisit par la fermeté le reste du parti huguenot de tout son Royaume à l'obéissance et donna par sa clémence la paix à ceux qui avaient osé lui faire la guerre »⁹⁸¹. Le pays pourra-t-il compter alors sur une paix intérieure ? Non, car c'est oublier que ces révoltes protestantes ne sont pas, ou pas uniquement, des révoltes religieuses. Les pays étrangers s'en sont mêlés, par intérêt politique et économique, pour ruiner le prestige et la puissance de la France. En effet, les Anglais ne sont pas les seuls à intervenir dans le conflit, les Espagnols, prêts à tout pour provoquer des dissensions en France, influencent l'Angleterre dans son soutien aux Rochelais : « les Espagnols, qui n'avaient autre dessein que de vous donner de simples apparences à l'ombre desquelles ils pussent en effet traverser les desseins de V. M. et la prise de cette ville, animèrent autant qu'il leur fut possible les Anglais à la secourir », explique Richelieu⁹⁸². On ne peut guère en effet dissocier ces révoltes protestantes du contexte international (la guerre de Trente Ans n'est rien d'autre, au départ et en apparence, qu'une guerre de religion), comme on ne peut guère oublier que ces rébellions sont déclenchées à l'initiative des plus hauts représentants de l'aristocratie française.

I-1-2- « Rabaisser l'orgueil des Grands »

Car, à l'origine de ces révoltes, il y a l'ambition. Par tradition, les branches cadettes de la famille royale éliminées de la succession se retrouvent dans l'opposition, les guerres de religion n'ont fait qu'accroître les rivalités. Un tiers de la noblesse française est

⁹⁷⁸ Le duc de Rohan, en Languedoc, est le frère de Benjamin de Soubise, qui dirige la révolte en Bretagne, Poitou et Anjou.

⁹⁷⁹ Bien que, en 1625, le mariage entre Henriette de France et Charles I ait rapproché la France et l'Angleterre, Buckingham, favori de Charles I s'inquiète des ambitions maritimes de Richelieu, devenu « grand maître de la navigation » et décidé à doter la France d'une marine de guerre digne de ce nom.

⁹⁸⁰ L'édit de Nantes est confirmé, mais les fortifications des villes protestantes sont démantelées.

⁹⁸¹ *Testament*, p. 53.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 51.

protestante⁹⁸³, et derrière la révolte religieuse se dissimule l'ambition de grands féodaux qui, « sous le couvert de la foi, poursuiv[ent] la lutte ancestrale contre le pouvoir monarchique et l'unité nationale »⁹⁸⁴. Les familles de Navarre et de Condé sont de confession protestante. Antoine de Bourbon, père d'Henri IV et Louis de Condé, son frère, étaient tous deux chefs du parti huguenot au début des guerres de religion. Plusieurs autres familles se retrouvent liées à elles, par le jeu des mariages. Certaines sont catholiques et d'autres protestantes, mais une même volonté les unit, celle de combattre l'autorité royale, en vue d'une reconquête éventuelle du trône. En tête des rebelles, le Prince de Condé⁹⁸⁵, Henri II, père du grand Condé et fils de Louis. Le duc de Longueville⁹⁸⁶, apparenté aux Condés, le suit dans la révolte. À eux se joint César de Bourbon, duc de Vendôme, fils illégitime d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrée, fondateur de la maison des Bourbon Vendôme⁹⁸⁷. Les Contis soutiennent les Condés (le prince de Conti est le frère du prince de Condé), le comte de Soissons, comploteur invétéré, est leur demi-frère⁹⁸⁸. Le duc de Bouillon, chez qui il se réfugie, après la conspiration de 1636 contre Richelieu⁹⁸⁹, est protestant, ainsi que la famille des Rohans (liée à Sully, ministre d'Henri IV). A tous ces conspirateurs ou combattants avérés s'ajoutent les Guises, qui sont parents des Rohans et de Chevreuses, et n'ont jamais cessé de conspirer depuis l'époque de la Ligue, et bien sûr, le principal conspirateur, associé à tous les complots, toujours pardonné, toujours récidiviste, Monsieur, Gaston d'Orléans, le frère du roi. Par son intermédiaire, en suivant sa biographie, on peut faire la liste de la plupart des complots qui ont visé Louis XIII et Richelieu jusqu'à leur disparition⁹⁹⁰.

Dans sa lutte pour « rabaisser l'orgueil des Grands », en qui il voit la principale cause de l'anarchie du pays, Richelieu a recours à un plan que Philippe Erlanger qualifie de

⁹⁸³ La répartition est inégale selon les régions, les chiffres vont de 13% dans le Limousin, jusqu'à plus de 40% en Saintonge ou en Basse-Normandie.

⁹⁸⁴ Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 304.

⁹⁸⁵ Henri II de Bourbon-Condé passe du protestantisme au catholicisme. En effet, le Pape exigea qu'il soit élevé sous la tutelle d'Henri IV et dans la religion catholique.

⁹⁸⁶ Le duc de Longueville est issu de la branche bâtarde des Orléans, de Jean, comte de Dunois, bâtard d'Orléans, demi-frère illégitime de Charles d'Orléans et compagnon d'armes de Jeanne d'Arc.

⁹⁸⁷ Son fils, le duc de Beaufort sera le chef de la cabale des Importants et un des principaux acteurs de la Fronde (voir *infra*, p. 337).

⁹⁸⁸ Louis de Condé épouse en secondes noces Françoise d'Orléans-Longueville et aura pour fils le comte de Soissons qui donnera la branche de Bourbon-Soissons.

⁹⁸⁹ Il s'agit d'une conspiration qui réunit le comte de Soissons, Gaston d'Orléans et le comte de Montrésor (neveu de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme), dans le but d'assassiner Richelieu. On retrouvera Montrésor dans la conspiration de Cinq-Mars puis dans la cabale des Importants et au premier rang des Frondeurs.

⁹⁹⁰ Fils préféré de Marie de Médicis, la soutenant contre son frère, Monsieur, conseillé par son gouverneur, le maréchal d'Ornano, refuse d'abord le mariage avec Mlle de Montpensier que le roi veut lui imposer, créant une cabale autour de lui. Le maréchal est arrêté au moment où se forme le complot dirigé par le comte de Chalais en 1626, réunissant Monsieur, le duc de Soissons, le duc de Longueville et le duc de Montmorency. Monsieur sera ensuite associé à la conspiration de Montmorency en 1632, à celle des comtes de Soissons et de Montrésor en 1636 pour assassiner Richelieu et à celle de Cinq-Mars et de Thou en 1641.

« révolutionnaire »⁹⁹¹. Il établit trois Édits qui briment leur indiscipline et leur arrogance⁹⁹², dont le plus connu est celui qui interdit les duels, que Richelieu présente comme un moyen d'éviter que la jeunesse française ne soit décimée⁹⁹³. Il n'hésite pas, non plus, à punir impitoyablement les réfractaires, au nom de la raison d'État. Les Comtes de Bouteville et des Chapelles sont décapités pour s'être battus en duel (1627). Un an plus tôt, le comte de Chalais, chef du complot contre Richelieu, d'abord absous après s'être confessé, puis "relaps" quelque temps après, avait été également décapité. Puis ce fut en 1632 la conspiration du duc de Montmorency, filleul d'Henri IV, ami d'enfance de Louis XIII, protecteur de Mairet : décapité également ! En 1641, le comte de Soissons, passé du côté des Espagnols, est tué au combat. Enfin Cinq-Mars et de Thou, malgré leur jeune âge et l'horreur suscitée par leur condamnation, sont exécutés peu avant la mort de Richelieu, en septembre 1642, à Lyon.

I-1-3- « Réduire tous ses sujets en leurs devoirs et relever son nom dans les nations étrangères »

Officiellement, la France déclare la guerre à Philippe IV d'Espagne en 1635, puis à Ferdinand III de Habsbourg, nouvel empereur du Saint Empire Romain Germanique, en 1638. En fait, voilà plus de dix ans que la guerre couve. En 1624, quand Richelieu entre au Conseil du Roi, la guerre de Trente Ans a déjà commencé. Guerre de religion, lancée par les protestants hussites⁹⁹⁴ de Bohême sur fond de rivalités politiques⁹⁹⁵, elle est déclenchée

⁹⁹¹ « On n'avait rien osé de tel depuis Louis XI », *op. cit.* p. 371.

⁹⁹² Ces Édits de 1625 concernent le luxe vestimentaire, les duels et les châteaux fortifiés inutiles à la défense des frontières que leurs propriétaires devaient détruire. En fait, ils avaient été promulgués avant Richelieu (l'interdiction des duels date même de Henri III), mais ils furent appliqués désormais rigoureusement.

⁹⁹³ Dans le chapitre du *Testament*, « Qui traite des moyens d'arrêter le cours des duels », Richelieu déplore cette « frénésie » des Français à se battre en duel, sans se soucier d'y perdre la vie : « Ils ont souvent estimé qu'il y avait d'autant plus de gloire à violer les édits qu'ils faisaient voir par une telle extravagance que l'honneur leur était en bien plus grande recommandation que leur vie » (éd. cit., p. 154). À propos de l'exécution de Montmorency-Bouteville et du comte des Chapelles, jeunes nobles décapités pour avoir enfreint l'interdiction, il écrit : « [...] à peine pus-je m'empêcher de céder à la compassion que le malheur de ces deux gentilhommes imprimait à tout le monde [...] mais les ruisseaux de sang de votre noblesse qui ne pouvaient être arrêtés que par l'effusion de leur me donnèrent la force de résister à moi-même et d'affermir V. M. à faire exécuter pour l'utilité de son État ce qui était quasi contre le sens de tout le monde et contre mes sentiments particuliers », *ibid.*, p. 49.

⁹⁹⁴ Le hussisme est un mouvement religieux qui plus tard se fonda en partie dans le luthéranisme. Il apparaît avec Jan Huss, prédicateur tchèque depuis 1402, favorable à une Église épurée, en accord avec les valeurs originelles. Mais ce mouvement est aussi nationaliste, les Tchèques, selon Jean Huss, devaient être les premiers dans le royaume de Bohême et occuper les principaux emplois ; ils s'indignaient de voir des évêques et abbés allemands nommés par le pape ou des professeurs allemands à l'Université de Prague. Le pape excommunia Huss et, en dépit d'un sauf-conduit que l'empereur lui avait donné, il est arrêté, condamné comme hérétique et brûlé vif lors de sa comparution au concile de Constance en 1415.

⁹⁹⁵ L'empereur Mathias (1557-1619), reconnu roi de Hongrie par la Diète en 1608 et couronné roi de Bohême en 1611, devient empereur du Saint-Empire germanique en 1612, à la mort de son frère Rodolphe. Il choisit pour successeur son cousin Ferdinand, archiduc de Styrie, fervent catholique et partisan de la Contre-Réforme. Les protestants s'inquiètent, d'autant plus que deux de leurs temples ont été fermés. Le précédent

par la défenestration de Prague, en mai 1618⁹⁹⁶. Comme l'explique Richelieu, en s'adressant au Roi dans son *Testament* : « [...] c'est un effet d'une prudence singulière d'avoir occupé dix ans durant toutes les forces des ennemis de votre État par celles de vos alliés en mettant la main à la bourse et non aux armes », mais il a bien fallu entrer « en guerre ouverte », rappelle-t-il au Roi, « lorsque vos alliés ne paraissaient plus subsister seuls »⁹⁹⁷. En effet, après la mort, à Lützen en 1632, du roi Gustave Adolphe de Suède, allié de la France, et la défaite des Suédois à Nördlingen contre les armées espagnoles et allemandes en 1634, les Espagnols occupent l'électorat de Trèves et menacent l'Alsace. Par ailleurs, les multiples conflits qui cernent la France (les Flandres, les Grisons, l'Italie) et que Richelieu énumère dans le *Testament* pour montrer l'habileté du Roi à les gérer de manière « avantageuse »⁹⁹⁸, ont maintenu une situation de conflit permanent. Certes, dit Richelieu, « il était nécessaire d'occuper tellement vos ennemis de toutes parts qu'ils ne pussent être invincibles en aucune »⁹⁹⁹, mais la guerre, on le voit, même si elle n'était pas déclarée officiellement contre l'Espagne et l'Empire, était commencée depuis longtemps. Après son engagement officiel, la France est confrontée à une succession de revers et de victoires, que Richelieu détaille dans le *Testament* jusqu'en 1638. Plus que l'énumération

roi, Rodolphe II de Habsbourg, leur avait garanti en 1609 le droit de pratiquer leur religion par une lettre de majesté solennelle («*Majestätsbrief*»).

⁹⁹⁶ Le roi de Bohême reçoit dans son palais une délégation protestante. Après une violente discussion, deux représentants du roi et un valet sont jetés par la fenêtre. Personne n'est tué, mais les conséquences politiques sont désastreuses. Toute l'Europe est entraînée progressivement dans la guerre de Trente Ans. Les Tchèques refusent l'année suivante de reconnaître l'archiduc Ferdinand comme roi et offrent la couronne à l'électeur palatin Frédéric V (protestant), et la guerre commence. Les troupes tchèques sont défaites en 1620 et la Bohême se voit imposer le catholicisme, 40% de sa population émigre dans les États protestants de l'Empire. Le roi du Danemark, protestant, qui possède un duché au Nord de l'Allemagne, entre en guerre, mais son armée est écrasée, en 1629, par celle de Wallenstein, généralissime des armées impériales. Le roi de Suède, Gustave Adolphe, entre alors en guerre. Après sa mort en 1632, ce sera le tour de la France.

⁹⁹⁷ *Testament* p. 74.

⁹⁹⁸ *Testament*, p. 75. Le principal conflit se situe en Valteline, région du Nord de l'Italie, qui appartenait au duché de Milan, et qui devint un enjeu stratégique considérable lorsque le Milanais revint aux Habsbourg. En effet, cette région contrôlait le passage le plus direct entre l'Italie du nord et l'Empire. La France risquait de se retrouver cernée par « l'aigle à deux têtes » (les Habsbourg d'Espagne et les Habsbourg d'Autriche). Louis XIII fut tenté d'intervenir dès 1620, lorsque les catholiques massacrèrent les familles protestantes, chassèrent les suzerains protestants des Grisons et se placèrent sous l'autorité de l'Espagne catholique. Richelieu était déjà favorable à une intervention, mais Louis XIII s'occupait alors de réduire les protestants du Béarn. C'est en mars 1629 que le Roi intervint, à la tête d'une armée de 23000 fantassins et 3000 cavaliers. Il força le Pas-de-Suse, en Piémont. Un an plus tard, il libéra Casal, capitale du Montferrat, assiégée par les Espagnols depuis deux ans. La situation, en effet, n'était plus acceptable : l'Empereur Ferdinand II, qui occupait la région s'était emparé, avec le soutien du duc de Savoie, du Montferrat qu'il disputait, avec le duché de Mantoue, au duc de Nevers, officiellement désigné héritier. Ces épisodes militaires sont célèbres, Scudéry se vantait d'avoir fait la campagne du Piémont et Mazarin, envoyé par le Pape pour négocier la paix entre les deux partis, se révéla un médiateur courageux et efficace. Il intervint entre les deux armées, espagnole et française, au siège de Casal, en agitant une écharpe blanche (ou un chapeau ou un crucifix, selon les versions) et en criant « Pace, Pace ! » : « [C]e fut l'un de ses plus remarquables exploits, d'autant plus que les deux armées lui obéirent, que la bataille ne s'engagea pas, du moins ce jour-là, et que l'affaire de Mantoue finit par se régler » (Pierre Goubert, *Mazarin*, Arthème Fayard, 1990, p. 37). L'affaire se régla, en effet, mais difficilement. En avril 1630, la trêve de Suse fut signée avec le duc de Savoie, mais en juillet, l'Empereur parvint à prendre Mantoue, livrée au pillage et au saccage, alors que la peste ravageait la ville. La paix ne sera conclue définitivement qu'en avril 1631, en bonne partie grâce à Mazarin.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

de noms de batailles, on retiendra les épisodes les plus importants, illustrés par Jean Valdor et versifiés par Corneille dans *Les Triomphes de Louis le Juste*, ouvrage édifié à la gloire de Louis XIII, commandé à Corneille par le jeune Roi Louis XIV en 1645 et paru en 1649. Sont représentés, en ce qui concerne la guerre de Trente Ans, la reprise de Corbie en 1636 (les Espagnols menaçaient Paris, après avoir investi Corbie, en Picardie, dernière place forte avant la capitale) ; la victoire de Hesdin en Flandre en 1639 par La Meilleraye, cousin de Richelieu ; « la protection de Portugal et de Catalogne » (les Portugais s'étant révoltés contre l'Espagne sont soutenus par la France) ; et la prise de Perpignan, « boulevard des frontières d'Espagne »¹⁰⁰⁰, en 1642. Ce dernier exemple montre combien il est difficile de distinguer les luttes intestines de la politique étrangère : Louis XIII rejoint son armée à Perpignan pour en faire le blocus en compagnie de Cinq-Mars, son favori. La ville capitule le 9 septembre, le 12, Cinq-Mars et de Thou sont exécutés. Le complot qui réunissait, entre autres, Gaston d'Orléans, le duc de Bouillon et Cinq-Mars visait à faire la paix avec les Habsbourg et reposait sur un traité secret signé avec le roi d'Espagne. Tous les complots des Grands qui ont été évoqués précédemment, ainsi que les révoltes protestantes, ont été liés à des accords secrets passés avec les pays ennemis de La France, l'Espagne ou l'Angleterre. On n'oublie pas non plus que, pour compliquer encore la situation diplomatique, certaines régions ou villes ne sont pas françaises : la principauté de Sedan dont a hérité le duc de Bouillon, Frédéric Maurice de La Tour d'Auvergne, frère du célèbre Turenne, est souveraine, ainsi que le duché de Lorraine dont sont issues les familles de Guise et de Chevreuse. Inutile de préciser que le sentiment national demande à être affermi.

Comment d'autre part dissocier ces conflits permanents, ces guerres, et les ravages qui en découlent des révoltes populaires qui naissent de cette anarchie, de l'insécurité et du poids toujours croissant des impôts ? Des soulèvements ont lieu en Bourgogne, à Lyon et à Caen en 1630. Le complot mené en 1632 par Montmorency, par ailleurs gouverneur du Languedoc, s'explique en partie par le soulèvement de la province contre la perception directe des impôts¹⁰⁰¹. En 1636, tout le Sud-Ouest s'insurge contre l'alourdissement des charges. Entre 1636 et 1643, pas une année ne s'écoule sans une insurrection populaire. Celles des Croquants dans le Périgord en 1636-1637 et des Nu-pieds en Normandie en 1639 sont les plus célèbres. Les Nu-pieds (ou Va-nu-pieds), à Rouen, ont droit à un régime

¹⁰⁰⁰ *Les Triomphes de Louis le Juste, XIII^e du nom, roi de France et de Navarre*, dans *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome II, p. 438-439 pour les différentes citations.

¹⁰⁰¹ Richelieu, dans sa recherche de financements militaires, s'apercevant que le Languedoc est sous imposé, crée une nouvelle charge d'officiers des finances, les « élus », supprimant ainsi l'autonomie financière des États du Languedoc.

de faveur. Le chancelier Séguier, en personne¹⁰⁰², intervient. Il s'installe en ville, loge ses soldats chez l'habitant, dissout le Parlement et exile ses membres. Corneille est « aux premières loges » (sans jeu de mots), les exécutions ont lieu sur la place du Vieux Marché, à quelques pas de chez lui¹⁰⁰³.

I-2- La « manutention des esprits »

Mais « réduire tous les sujets à leurs devoirs » ne consiste pas uniquement à utiliser la force répressive. Richelieu a compris très tôt le parti qu'il pouvait tirer des gens de Lettres, de la presse (*La Gazette* de Renaudot est créée en 1631¹⁰⁰⁴), des pamphlets qu'il fait écrire ou auxquels il fait répondre, des panégyriques qu'il se fait dresser, en bref de ce qu'on nommera plus tard « la propagande » et qu'on pourrait appeler, à l'instar d'Étienne Thuau et en paraphrasant le Père Mersenne, la « manutention des esprits »¹⁰⁰⁵. Cette idée n'est d'ailleurs pas nouvelle. Rappelant la maxime attribuée à Machiavel « Gouverner, c'est faire croire »¹⁰⁰⁶ et la *guerra spirituale* ou *guerra litterale* de Campanella, Etienne Thuau montre que l'idée de gouverner les esprits s'est imposée au XVII^e siècle comme « une vérité reconnue » et cite plusieurs exemples d'écrivains défendant l'engagement des gens de Lettres auprès du pouvoir¹⁰⁰⁷. Autour de Richelieu, pour assurer cette politique,

¹⁰⁰² Pierre Séguier, Garde des Sceaux depuis 1633, sera, après la mort de Richelieu en 1642, le protecteur de l'Académie française, dont il a été élu membre en 1635. C'est chez lui que se réuniront les Académiciens à partir de 1639. Chancelier de France, il instruit le procès de Cinq-Mars en 1642 et celui de Fouquet en 1661. Sous Mazarin, dont il est proche, il devient ministre d'État. Mairet lui dédie *Sophonisbe* et Corneille *Héraclius*, où il le remercie pour « les dernières obligations » qu'il lui doit, Séguier ayant « autorisé » l'élection de Corneille à l'Académie, bien que le concurrent, Balesdens, fasse partie de ses proches.

¹⁰⁰³ La répression commence en décembre 1639, Séguier arrive à Rouen en janvier 1640, *Horace*, publié en janvier 1641, est représenté en privé devant Richelieu le 9 mars 1640 et en public, en mai. Nous reviendrons (p. 310) sur la dédicace d'*Horace* à Richelieu, dont on peut faire une lecture féroce et ironique.

¹⁰⁰⁴ *La Gazette*, « journal des rois et des puissances de la Terre », est hebdomadaire et donne des informations officielles, dictées par Richelieu. Ce qui entraîne la raillerie des opposants, qui font dire à Renaudot que ce qu'il écrit sous le contrôle de son maître « passe pour des contes de ma mère l'Oye et du moine bourru » et ne sont que « niaiseries et mensonges », *Satyre d'Etat : Harangue faite au Cardinal de Richelieu par le Maître du Bureau d'Adresse avec la Réponse dudit Sieur Cardinal*, 1636, dans *Pièces curieuses pour la deffence de la royne mere du roy Louis XIII, par divers auteurs en suite de celle du sieur de S.-Germain* [par, ou éd. par Mathieu de Morgues], 1643, t. I, p. 64.

¹⁰⁰⁵ Le Père Mersenne emploie le terme de « manutention de l'Église » dans *Vérité des Sciences* (1625). Il estime que l'Église a le droit de « supprimer, défendre ou condamner » des livres s'ils sont dangereux pour la foi catholique. Étienne Thuau reprend son expression dans *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, A. Michel, 2000, p. 169.

¹⁰⁰⁶ C'est aussi le titre d'un spectacle écrit et mis en scène par Jean Guichard en 2009, *Le Cardinal de Richelieu : gouverner, c'est faire croire*.

¹⁰⁰⁷ *Op. cit.*, p. 169 sqq. Thuau cite Colomby, *De l'autorité des rois* (1631) : « les livres de la bonne trempe [...] en se multipliant jusqu'à l'infini par le moyen de l'impression, [...] persuadent des nations entières en se communicant partout ». Il évoque aussi Guez de Balzac dans une lettre au chancelier Séguier de 1636 : « Toutes les mains qui servent l'État ne sont pas employées à tuer des hommes ni à remuer des machines [...] ; quelques-unes dressent des plans et tracent sur le papier ce qui doit s'exécuter à la campagne. Quelques autres travaillent sans bruit pour l'honneur du Prince et pour l'édification de ses sujets ». Chapelain est également pris comme référence dans une lettre à Balzac de 1632, où il se dit plus utile sur « les matières politiques », lorsqu'il « rêve ou raisonne sur la conduite des États » qu'en tant qu'auteur de *La Pucelle* : « Il

sont rassemblés des écrivains qu'il a soigneusement sélectionnés¹⁰⁰⁸. Vers 1630, s'y ajoutent Boisrobert, Hay du Chastelet et Chapelain¹⁰⁰⁹. L'Académie française, créée officiellement en 1635, sera constituée à partir de ces fidèles et de quelques autres, tous rigoureusement choisis par le Cardinal, qui, selon Chapelain, était décidé à « ne souffrir dans son assemblée que des gens qu'il connaisse ses serviteurs »¹⁰¹⁰. Les premiers académiciens, au nombre de trente-deux, sont pour la plupart les anciens membres du cercle Conrart¹⁰¹¹ et des conseillers de Richelieu¹⁰¹². Le rôle de l'Académie est dès le début perçu par le public comme une institution au service de la politique du Premier Ministre. Mathieu de Morgues, qui fut une des plumes de Richelieu avant de se retourner contre lui¹⁰¹³, utilise pour qualifier l'Académie l'image de la volière de Psaphon¹⁰¹⁴. Le Père

me semble qu'en cela je contribue au bien de la société ». Il donne encore l'exemple de Naudé, dans les *Considérations politiques sur les coups d'État* (1639). Le Prince, dit Naudé, doit mener son peuple « par le nez », « par le moyen de bonnes plumes, en leur faisant faire des livrets clandestins, des manifestes, apologues et déclarations artistement composées ».

¹⁰⁰⁸ Mathieu de Morgues, abbé de Saint-Germain, prédicateur de Marguerite de Valois puis du roi et de la reine mère ; Jean Baudoin, érudit, ancien lecteur de Marguerite ; Scipion Dupleix, historien, précepteur d'Antoine de Bourbon, historiographe de Louis XIII ; Jean Sirmond, confesseur du roi, historiographe. Ce « groupe audacieux et indiscipliné », selon Etienne Thuau (*op. cit.*, p. 177 et 215), dirigé par François Langlois, dit Fancan, abbé de Beaulieu et chanoine de Saint-Germain l'Auxerrois, devient peu à peu un groupe organisé et entièrement voué à la gloire du Roi et de Richelieu

¹⁰⁰⁹ Boisrobert était avocat au Parlement de Rouen. Poète libertin (avec Saint-Amant et Théophile de Viau), il est introduit à la cour par le cardinal du Perron, dans l'entourage de Marie de Médicis, où il rencontre Richelieu qui apprécie son esprit. Il devient poète de cour. Un temps disgracié (par le roi, semble-t-il) en 1641, il revient à la cour peu avant la mort de Richelieu. Il reste protégé par Mazarin (sans retrouver la même influence) et le soutient durant la Fronde. Paul Haye du Chastelet est également avocat au Parlement (de Bretagne) et conseiller d'État. Il se charge de répondre aux pamphlets dirigés contre Richelieu et meurt peu après la création de l'Académie, en 1636. Chapelain était bourgeois d'origine (fils de notaire), connu pour ses poésies et sa culture, précepteur des enfants, puis administrateur des biens du marquis de Latrouse, chez qui il demeura dix-sept ans. Il a bénéficié de la faveur de Richelieu de Mazarin, du duc de Longueville, puis de Louis XIV. Il était ami de Conrart dont il fréquentait le salon, ainsi que bon nombre d'hommes de lettres que Richelieu « débauchera » dans son Académie (Godeau, Gombauld, Boisrobert, Desmarets de Saint-Sorlin, Pellisson). Disciple de Malherbe et habitué des salons, il annonçait depuis longtemps l'achèvement de son grand poème épique : *La Pucelle ou La France délivrée*, qui produisit les sarcasmes de Boileau quand il parut enfin (1656). Il fonda pratiquement l'Académie avec Conrart, en rédigea avec lui les statuts, prépara le plan de ses travaux et celui du Dictionnaire. Sollicité par Scudéry dans la « Querelle du *Cid* », il composa (sous la houlette du Cardinal et reprenant ce qu'avaient écrit Sirmond et les autres membres) *Les Sentiments de l'Académie sur le Cid* qui parurent en décembre 1637, d'après Pellisson (secrétaire de l'Académie française), *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris, T. Jolly, 1672, p. 119-129.

¹⁰¹⁰ Cité par Thuau, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰¹¹ Valentin Conrart, qui a dressé les lettres patentes de l'Académie et rédigé les statuts avec Chapelain, en devient le premier secrétaire perpétuel de 1634 à 1675. Chez lui se réunissaient régulièrement Desmarets de Saint-Sorlin, Godeau, Gombauld, Nicolas Faret, Philippe Habert, Claude Malleville, Boisrobert, Guez de Balzac et Chapelain, qui seront tous membres de l'Académie en 1634.

¹⁰¹² Aux proches de Richelieu : Hay du Chastelet, Sirmond, Silhon, Jean Baudoin, Colomby, Colletet, Claude de l'Estoile, Sirvien s'ajoutent d'autres hommes de lettres et d'esprit : Maynard, Racan, Voiture, Vaugelas.

¹⁰¹³ Il devint après la Journée des Dupes son adversaire acharné, prenant fait et cause pour Marie de Médicis.

¹⁰¹⁴ « À la vérité, je n'ai jamais vu un homme plus malheureux en ses louanges que son Éminence, qui n'a point été estimé jusques à présent par un homme de bien, ni loué par un habile et savant Écrivain. Il a reconnu sa disette et, pour tâcher de s'en relever, il a dressé une école, ou plutôt une volière de Psaphon, l'Académie, qui est en la maison du Gazetier, c'est-à-dire du père des mensonges : là s'assemble un grand nombre de pauvres ardents, qui apprennent à composer des fards pour plâtrer de laides actions et à faire des onguents pour mettre sur les plaies du public et du Cardinal », *Diverses pièces pour la défense de la royne mère du roy très chrestien Louys XIII*, Anvers, 1637, p. 95. Psaphon était « un des dieux qu'adoraient les Lybiens, et qui dut sa divinité à un stratagème. Après avoir appris à quelques oiseaux à dire : *Psaphon est un*

Caussin accuse Richelieu, de n'aimer les arts que « pour avoir des valets et des flatteurs »¹⁰¹⁵. Quant au Parlement, écrit Philippe Erlanger, il « ne s'y trompa nullement et souleva des difficultés pendant deux ans avant d'enregistrer les lettres patentes »¹⁰¹⁶. Aussi bien peut-on penser que Richelieu n'a créé l'Académie que pour faire concurrence à l'Hôtel de Rambouillet qu'il avait bien connu et que fréquentaient les membres du cercle Conrart. Admirateur de l'Espagne, l'Hôtel de Rambouillet était un foyer de liberté, de modernité et d'opposition à la tyrannie de Son Éminence. De là naîtront plus tard la préciosité ... et les idées frondeuses. En face, Richelieu veut imposer un milieu intellectuel fort, qui aura le soutien officiel du Roi et bénéficiera du rayonnement de l'Institution. Pour faciliter cette « propagande », il crée l'imprimerie royale en 1639 qui, nous dit Diane Trudel, « dote enfin la France de publications qui peuvent se mesurer à celles des Pays Bas autant du point de vue typographique que du point de vue de l'ornementation »¹⁰¹⁷.

Mais c'est par le biais du théâtre, plus que par tout autre genre ou institution, que s'épanouira la politique de Richelieu. Publiée en 1643, *Europe* est une œuvre unique en son genre, représentée moins d'un mois avant la mort du Cardinal et qui marque l'apogée (et sans doute les limites) du rôle que le Cardinal avait assigné au théâtre. Le Prologue met sur scène « La Paix descendant du Ciel ». Elle chante les louanges du siècle « qui va naître », de cette Europe, qui « après tant de malheurs, de meurtres et d'outrages », va « faire fleurir les arts ». Les « Muses malades » ressuscitent et le théâtre est glorifié :

La troupe des Neuf Sœurs, de la terre bannie,
Va descendre du Ciel, pour former des accents
Pareils aux accords ravissants
Que rend la céleste harmonie.
Elles n'auront pas à mépris
De monter sur la scène, et de plaire aux esprits
Par un vers, ou comique, ou digne du cothurne.
Elles charmeront tous les sens
A chanter la douceur d'un siècle de Saturne,
Avec la pompe et l'art de siècles plus récents.¹⁰¹⁸

Avec cette pièce, on mesure combien le théâtre représentait pour Richelieu une tribune politique. On savait déjà que pour *Mirame*, le Cardinal avait été l'« inspirateur » de Desmarets¹⁰¹⁹, on peut admirer ici son œuvre, son chef d'œuvre, puisqu'il réussit à mettre

grand dieu, il les lâcha dans les bois, où ils répétèrent si souvent ces paroles, qu'à la fin les peuples crurent qu'ils étoient inspirés des dieux et rendirent à Psaphon les honneurs divins après sa mort », Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751 à 1772.

¹⁰¹⁵ Thuau, *op. cit.*, p. 219.

¹⁰¹⁶ *Op. cit.*, p. 605.

¹⁰¹⁷ Diane Trudel, « Un art de propagande à la gloire de Richelieu », *Vie des Arts*, Volume 46, numéro 188, automne 2002, p. 80-83, URI : <http://id.erudit.org/iderudit/52854ac>

¹⁰¹⁸ *Europe*, comédie héroïque, Paris, Henry Le Gras, 1643, non paginé.

¹⁰¹⁹ Voir *supra*, p. 58.

en scène sous une forme allégorique la politique étrangère de la France ! Pour avoir quelque idée du contenu de la pièce, nous nous référerons à Fontenelle¹⁰²⁰, qui nous la résume ainsi :

C'est une allégorie politique. Francion et Ibère sont amoureux d'Europe. Ibère se fait haïr par des manières hautaines et dures, par un génie tyrannique. Francion plaît par des qualités toutes opposées. Ibère et Francion, quoique amants de la Reine Europe, ne laissent pas de faire la cour à des Princesses d'un moindre rang, telle qu'est Austrasie. Francion, toujours heureux en amour, obtient d'elle trois nœuds de cheveux, qui quand on a ôté le voile de l'allégorie, se trouvent être les places de Clermont, Stenay et Jamets¹⁰²¹. Toute la pièce est de ce caractère qui sent bien le Ministre Poète.

Évidemment Ibère se révèle hypocrite et intéressé : il ne cherche à séduire la belle Europe que pour dominer le monde. Il ne craint pas d'avouer qu'il méprise toute morale, tout droit, tout sentiment¹⁰²². Face à lui, Francion est un preux chevalier, droit et généreux, qui se révolte contre les dissensions que sème Ibère, n'en vient à la guerre que pour défendre les pays opprimés et « l'innocent et le faible » persécutés¹⁰²³. Il symbolise la « vertu sublime » des héros de la grande tragédie, dont « la gloire est [le] seul but »¹⁰²⁴. En parfaite conformité avec les valeurs son époque, il est surtout un excellent vecteur du message politique que voulait diffuser Richelieu. Comme le fait remarquer Etienne Thuau : « Unique par sa conception, la pièce d'*Europe* marqua, moins d'un mois avant la mort de Richelieu, la consécration de sa politique étrangère »¹⁰²⁵.

Les auteurs eux-mêmes ont compris très vite le changement qui s'opérait sous leurs yeux : l'importance primordiale, l'enjeu politique que représentait désormais le théâtre pour le Roi et son Ministre¹⁰²⁶. Dans *L'Illusion comique*, joué à la saison 1635-1636,

¹⁰²⁰ *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 67-68.

¹⁰²¹ Il s'agit de trois places fortes près de Sedan, appartenant au duc de Lorraine et cédées à la France en 1641.

¹⁰²² « Tout sert à mes desseins : pour mon ambition / J'immole honneur, parents, respects, religion. / Au besoin pour avoir autorité suprême, / J'immolerai encore une part de moi-même », éd. cit., IV, 3, p. 58.

¹⁰²³ « Ibère trouble tout, partout sème l'effroi, / Émeut sang contre sang, Sujet contre son Roi, / Dépouille l'innocent, opprime le pupille, / Croit que tout lui soit dû, s'il lui paraît utile : / [...] J'ai droit de m'opposer à son injuste effort ; / L'innocent et le faible ont en moi leur support. / Je suis né le tuteur de tous les jeunes Princes. / Ma force est le maintien des tremblantes Provinces. / Partout mes Alliés implorent mon secours : / [...] Enfin, il faut la guerre : et j'y suis emporté, / Non par ambition, mais par nécessité », *ibid.*, III, 2, p. 41-42.

¹⁰²⁴ Europe fait de Francion son champion : « Votre bras contre Ibère est mon espoir unique : / Avec vous je ne crains ni lui ni Germanique. / Allez, mon Chevalier, domptez ces insolents : / Dissipez par valeur leurs desseins violents. / Poursuivre les tyrans, venger ceux qu'on oppresse, / Agir sans intérêt, par valeur, par sagesse, / Délivrer ses amis, son pays, ses autels, / De l'éclat de sa vie éblouir les mortels ; / Ce sont là les effets d'une vertu sublime ». Et Francion répond : « La gloire est mon seul but, c'est tout ce qui m'anime », *ibid.*, p. 42.

¹⁰²⁵ *Op. cit.*, p. 307.

¹⁰²⁶ Comme Rotrou dans la dédicace « Au Roi » de *La Bague de l'oubli* (1635) : « Puisque enfin la comédie est en un point où les plus honnêtes récréations ne lui peuvent plus causer d'envie, où elle se peut vanter d'être la passion de toute la France et le divertissement même de votre Majesté » (dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome I, p. 731) et Mairet dans celle adressée à Antoine Brun des *Galanteries du Duc d'Ossonne* (1636) : « C'est par notre commun travail que le théâtre n'a presque plus rien à désirer de cette

Corneille signe une apologie devenue célèbre et quasi prophétique, tant on sait que le théâtre sera encore le lieu de la propagande politique plus d'un siècle plus tard :

Cessez de vous en plaindre ; à présent le théâtre
Est en un point si haut qu'un chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyoit avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des Grands ;
Parmi leurs passe-temps, il tient les premiers rangs,
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la Terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre François.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles,
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.¹⁰²⁷

Non seulement le théâtre est présenté comme un divertissement universel qui rassemble toutes les classes sociales (« Les délices du peuple, et le plaisir des Grands »), mais son rôle politique et idéologique est souligné (le Roi « ceint de lauriers » ne dédaigne pas « Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre François ») et sa consécration comme art supérieur est définitive : « Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles, / Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard / De leurs doctes travaux lui donnent quelque part ». Dix ans plus tard, en 1647, Rotrou reprend en écho cette apologie dans *Le Véritable Saint-Genest*, mais pour marquer une fin, la fin de cette époque féconde où l'art dramatique s'est tant développé et où l'idéologie défendue par le pouvoir et la morale transmise par les auteurs se trouvaient en parfaite harmonie. Dans la pièce, l'empereur Dioclétien s'adressant au comédien Genest, tout en faisant l'hommage du théâtre et du pouvoir mimétique de l'acteur, exprime le besoin d'un renouvellement des inspirations et des sujets :

Le théâtre aujourd'hui, fameux par ton mérite,
A ce noble plaisir puissamment sollicite ; [...]
Par ton art les héros plutôt ressuscités,
Qu'imités en effet, et que représentés,
Des cent et mille ans après leurs funérailles,
Font encor des progrès, et gagnent des batailles,
Et sous leurs noms fameux établissent des lois ;

première splendeur qu'il eut autrefois parmi les Grecs, et que nous l'avons rendu le divertissement du prince et de son principal ministre », *ibid.*, p. 596.

¹⁰²⁷ *L'Illusion comique*, éd. cit., V, 6, v. 1781-1800, p. 687.

Tu me fais en toi seul maître de mille rois.
 Le comique, où ton art également succède,
 Est contre la tristesse un si présent remède,
 Qu'un seul mot, quand tu veux, un pas, une action,
 Ne laisse plus de prise à cette passion,
 Et par une soudaine, et sensible merveille,
 Jette la joie au coeur, par l'oeil ou par l'oreille.[...]
 Mais ce que l'on a vu n'a plus la douce amorce
 Ni le vif aiguillon dont la nouveauté force ;
 Et ce qui surprendra nos esprits et nos yeux,
 Quoique moins achevé, nous divertira mieux.¹⁰²⁸

Avec de tels enjeux délégués à la scène, on comprend que les auteurs dramatiques aient fait l'objet d'une attention et d'une surveillance toute particulière et que la « manutention des esprits » se soit exercée plus spécialement sur eux. La « Querelle du *Cid* » en est l'exemple le plus célèbre. Richelieu orchestre la polémique, par jalousie personnelle contre Corneille peut-être (Pellisson l'évoque, Fontenelle le souligne¹⁰²⁹), mais pas seulement. Qu'on voie dans cette pièce un jeune héros se battre en duel, alors que l'Édit contre les duels a conduit deux jeunes nobles promus à un brillant avenir, Montmorency-Bouteville et Des Chapelles, à la peine capitale en 1627¹⁰³⁰, n'a certainement pas été du goût du Cardinal. Que Rodrigue soit, d'autre part, un aristocrate espagnol, qui suscite l'admiration générale¹⁰³¹, au moment où la guerre a été déclarée à l'Espagne et où le parti dévot manifeste, par tous les moyens, son soutien à ce pays, n'a pu qu'envenimer les choses¹⁰³². En 1637, au moment où *Le Cid* est représenté, la prise de Corbie¹⁰³³ est encore dans toutes les mémoires : les Espagnols étaient arrivés aux portes de Paris. Repliés vers le Nord, ils lancèrent une offensive en Champagne durant l'été 1637. A la cour, Richelieu est entouré d'ennemis favorables à une politique de conciliation avec l'Espagne. Le Père Caussin, choisi comme confesseur du Roi par Richelieu lui-même en mars 1637, sera renvoyé en décembre, soupçonné de collusion avec le parti dévot¹⁰³⁴. Dans

¹⁰²⁸ Éd. cit., I, 5, v. 229-250 et 273-276, p. 951-952.

¹⁰²⁹ Pellisson, *op. cit.* p. 118 : « Plusieurs ont voulu croire que le Cardinal lui-même n'en avait pas été exempt [de jalousie] » ; Fontenelle, *op. cit.*, p. 68 : « Il souleva les auteurs contre cet ouvrage, ce qui ne dut pas être fort difficile, et se mit à leur tête ».

¹⁰³⁰ Voir *supra*, p. 299.

¹⁰³¹ Lettre du comédien Montdory (qui jouait Rodrigue au Marais) à Balzac le 18 janvier 1637 : « [Le Cid] a charmé tout Paris. Il est si beau qu'il a donné de l'amour aux dames les plus continentes, dont la passion a plusieurs fois éclaté au théâtre public », citée par G. Couton dans la notice du *Cid*, *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, p. 1449.

¹⁰³² Fontenelle écrit : « Quand *Le Cid* parut, le Cardinal en fut aussi alarmé que s'il avait vu les Espagnols devant Paris », *op. cit.*, p. 68.

¹⁰³³ Voir *supra*, p. 301.

¹⁰³⁴ Auteur de *La Cour Sainte ou l'Institution chrétienne des Grands avec des exemples qui dans les cours ont fleuri dans la sainteté* (1624), qui inspira, entre autres, la *Marianne* de Tristan (voir *supra*, p. 66 et 191), ce jésuite, de réputation modeste et vertueuse, crut pouvoir défendre Marie de Médicis, exilée en Flandre, auprès du Roi son fils, à qui il transmet une lettre de sa part où elle réclamait la condamnation de Richelieu. Il tenta aussi de détourner le Roi de la guerre contre l'Espagne qui ravageait « tant de provinces catholiques ».

les mêmes moments, est découverte une correspondance secrète d'Anne d'Autriche avec son frère Philippe IV d'Espagne, visant à renseigner l'ennemi sur la politique française. La reine doit mettre par écrit ses aveux (août 1637). Sa bonne amie et mauvaise conseillère, la duchesse de Chevreuse, s'enfuit en Espagne¹⁰³⁵. Si Scudéry lance ses *Observations sur Le Cid*, puis demande l'arbitrage de l'Académie, on admettra avec Fontenelle que Richelieu l'a quelque peu inspiré, car les idées de Corneille n'étaient pas suffisamment la politique du Cardinal. D'ailleurs, Corneille est, depuis un moment, pour Richelieu, un élément trop peu docile. La récente expérience des Cinq Auteurs le lui a montré. Le Cardinal n'avait pas apprécié, nous dit Couton à propos de *La Comédie des Tuileries*, que Corneille, « admis le dernier dans cette société » ait « cru devoir changer quelque chose dans le troisième acte, qui lui fut confié ». Dans la suite de l'aventure des Cinq Auteurs, Corneille se retire (ou est écarté). Il semble ne pas avoir participé aux deux œuvres suivantes : *La Grande Pastorale*¹⁰³⁶, où intervient, en revanche, un nouveau venu : Mairet, et *L'Aveugle de Smyrne*, qui contient un avis « Au lecteur » où il est question de « Quatre célèbres esprits », et non plus de « Cinq auteurs »¹⁰³⁷. Le succès du *Cid* n'en a pas pour autant été amoindri. Boileau pourra écrire plus tard ces vers fameux :

En vain contre *Le Cid* un Ministre se ligue
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue¹⁰³⁸.

C'est en effet un succès difficile à imaginer aussi bien à la cour (la pièce est jouée au Palais-Cardinal et au Louvre) qu'à la ville¹⁰³⁹. Et pourtant Corneille, accusé aussitôt d'avoir plagié Guilhem de Castro, doit se justifier auprès de Richelieu en lui apportant le texte de l'auteur espagnol. La polémique se continue avec la publication quelques jours après (en février 1637) de cette déclaration d'orgueil et d'indépendance que commet Corneille et qu'il intitule *Excuse à Ariste*. La querelle proprement dite est alors déclenchée.

En réalité, il se révèle, dans ses lettres, un ennemi convaincu de Richelieu, qui, par sa tyrannie a fait subir à l'Église « plus d'opprobres et d'oppressions [...] qu'elle n'a fait sous Attila et sous Alaric », cité par Thuau, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰³⁵ La duchesse de Chevreuse se réfugie en Espagne, où on l'accueille en héroïne, puis en Angleterre. Marie de Rohan, veuve de Luynes (favori de Louis XIII), amie intime de la reine, remariée à Claude de Lorraine, duc de Chevreuse, a participé à tous les complots contre Richelieu, en particulier à celui du comte de Chalais, dont elle était la maîtresse. On la retrouvera après la mort de Richelieu dans la cabale des Importants et dans la Fronde.

¹⁰³⁶ Jamais publiée, la pièce fut perdue. Mais nous savons par Pellisson que le Cardinal en écrivit cinq cents vers (*op. cit.*, p. 113).

¹⁰³⁷ Couton se réfère à Alexandre Champion, ami de Corneille, dont nous reparlerons à propos de *Cinna*, et qui, dans un de ses *Entretiens*, décrit le Cardinal comme ayant « mendié le secours des Muses de tous nos plus délicats versificateurs à la réserve de ce poète notre ami, qui a été exclu de la société des artisans de ce chef-d'œuvre [*Mirame*] pour n'avoir pas pu assujettir la force et la sublimité de ses pensées », *Œuvres complètes de Corneille*, tome I, p. 1412.

¹⁰³⁸ Boileau, *Œuvres* I, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, *Satire IX*, p. 97.

¹⁰³⁹ Pellisson, *op. cit.*, p. 118 : « On ne se pouvait lasser de la voir, on n'entendait autre chose dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants et en plusieurs endroits de la France, il était passé en proverbe de dire : *Cela est beau comme Le Cid* ».

Pourquoi ? Parce qu'on peut y voir, en effet, de la part de Corneille, au travers de la revendication orgueilleuse de sa valeur personnelle, une critique railleuse et sans concession du « système Richelieu », de ces écrivains à la gloire fabriquée, soumis au pouvoir, quémendant les faveurs et incapables finalement de connaître leur vrai mérite :

Je sais ce que je vaud, et crois ce qu'on m'en dit :
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition pour faire plus de bruit
Ne les va point quêter de réduit en réduit,
Mon travail sans appui monte sur le théâtre,
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre, [...]
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée¹⁰⁴⁰.

On comprend que ce texte ait suscité tant d'indignation, en particulier celle de Mairet, qui se cherchait des mécènes¹⁰⁴¹ et qui avait versifié une partie de *La Grande Pastorale* que Corneille avait dédaignée. Et pourtant, malgré son orgueil et sa colère¹⁰⁴², Corneille finira par se plier, en partie du moins, à ce système, il finira par autoriser les Académiciens à émettre leurs *Sentiments sur Le Cid* ; il ira même jusqu'à soumettre sa pièce suivante, *Horace*, à l'approbation des doctes¹⁰⁴³. Ce ne sera pas encore sans réticence, car bien qu'on lui reprochât unanimement la fin trop « brutale et froide », selon les mots de Balzac¹⁰⁴⁴, il refusa d'en tenir compte. La dédicace qu'il fait de sa pièce à Richelieu (dont nous avons

¹⁰⁴⁰ Corneille, *Excuse à Ariste*, dans *Œuvres complètes*, tome I, v. 36-50, p. 780.

¹⁰⁴¹ Après avoir été sous la protection de Montmorency (qui est décapité en 1632), Mairet est passé sous celle du comte de Belin, qui meurt en septembre 1637 (ou 1642, selon les versions). « Bien différent de Corneille, que les relations mondaines gênaient fort », il faisait partie d'un cercle d'auteurs passionnés de théâtre (dont Du Ryer et Rotrou), « fréquentait volontiers les grands seigneurs et prenait soin de cultiver sa réputation en recherchant l'amitié des auteurs renommés et pensionnés », selon Gaston Bizos, *Étude sur la vie et l'œuvre de Jean de Mairet*, Genève, Slatkine, 1970, p. 284. Tallemant des Réaux affirme que le comte de Belin ne soutenait Mairet qu'à condition que La Lenoir, actrice dont il était amoureux, ait le rôle principal (éd. cit., tome II, p. 774).

¹⁰⁴² Après l'*Excuse à Ariste*, et une attaque de Mairet en vers (*L'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français. Sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée Excuse à Ariste, où, après cent traités de vanité, il dit de soi-même, « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée »*), Corneille répliqua d'une part avec *L'Avertissement au Bésançonnois Mairet* et d'autre part avec un rondeau, où il envoie « Le jeune jouvencel » (Mairet) « au Diable et sa Muse au bordel », *Œuvres complètes*, tome I, p. 782.

¹⁰⁴³ Chapelain écrit à Balzac que Corneille a été « rebuté du métier » par les diverses attaques dans la « Querelle du *Cid* ». Deux ans se passent avant que Corneille ne donne sa nouvelle pièce à lire à Chapelain, il en fait aussi une lecture chez Boisrobert devant plusieurs académiciens, dont d'Aubignac (qui ne manquera pas d'en reparler dans sa *Pratique du Théâtre*) mais finalement ne tient pas compte des reproches ou conseils, concernant, en particulier, le dénouement. Il écrira plus tard dans une lettre que Pellisson rapporte : « Horace fut condamné par les Duumvirs ; mais il fut absous par le peuple », *op. cit.*, p. 138..

¹⁰⁴⁴ Chapelain et d'Aubignac lui avaient suggéré d'autres fins. Corneille parut un moment rallié à ces critiques, puis il se ravisa. Dans son « Examen », il reconnaît que « la mort de Camille [...] gâte la fin » et que « tous » la lui avaient reprochée, mais se justifie en expliquant que la mort ne devrait pas avoir lieu sur scène (il modifie les indications scéniques en ce sens) et que « l'Histoire est trop connue » pour qu'on puisse la transformer (*Œuvres complètes*, tome I, p. 839 et 840). Voir aussi *supra* p. 26 (querelle entre d'Aubignac et Corneille sur l'unité de lieu dans *Horace*).

déjà parlé¹⁰⁴⁵) garde quelques traces de ces rancœurs. Elle peut apparaître, à la lumière de ce que nous savons de la « Querelle du *Cid* » et de la (presque) querelle d'*Horace*, comme teintée d'ironie :

Le sujet était capable de plus de grâces s'il eût été traité d'une main plus savante, mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une Muse de province, qui n'étant pas assez heureuse pour jouir souvent des regards de Votre Éminence n'a pas les mêmes lumières à se conduire qu'ont celles qui en sont continuellement éclairées. Et certes, Monseigneur, ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à Votre Éminence, qu'est-ce autre chose qu'un effet des grandes Idées qu'elle m'inspire quand elle daigne souffrir que je lui rende mes devoirs [...] ?¹⁰⁴⁶

Corneille dit tout en quelques mots dans cette dédicace, implicitement, sans rien omettre. Il souligne aussi bien sa singularité, son incapacité à jouer les courtisans, qu'il feint d'attribuer à son éloignement physique (« la Muse de province » qui n'est pas perpétuellement sous le regard de Richelieu), que sa nécessaire soumission (« depuis que j'ai l'honneur d'être à Votre Éminence ») aux « Idées » que Son Éminence veut insuffler, et cette dernière allusion peut prendre un double sens. Si l'on peut deviner sous la question rhétorique une certaine ironie face à l'autorité tyrannique de Richelieu, qui, seul, décide de ce qui est beau et bon¹⁰⁴⁷, on peut aussi penser à une sincère reconnaissance de ses qualités d'homme d'État, et en particulier de cette ambition à vouloir transmettre une morale, nous dirions aujourd'hui « une idéologie », de grandeur et de gloire en accord avec son époque. L'art de cette dédicace est d'être sans doute à la fois ironique et sincère¹⁰⁴⁸, emblématique de cette ambiguïté qui caractérise le mécénat de Richelieu et que l'on retrouvera dans l'épithète que Corneille lui consacra¹⁰⁴⁹.

« J'aime mieux les bonnes grâces de mon Maître que toutes les réputations de la terre : je me tairai donc, non point par mépris, mais par respect », écrit Corneille à Boisrobert dans une lettre du 23 décembre 1637, à la fin de la « Querelle du *Cid* ». Oui,

¹⁰⁴⁵ Voir *supra* p. 302, note 1003.

¹⁰⁴⁶ *Horace*, éd. cit., p. 833-834.

¹⁰⁴⁷ La dédicace continue ainsi : « C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît, et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon, et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter ».

¹⁰⁴⁸ Hélène Merlin-Kajman étudie dans le détail cette dédicace (*L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, Paris, Champion, 2001, p. 81-90). Elle s'oppose à Louis Marin (« Théâtralité et Politique : sur trois textes de Corneille », dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Université de Grenoble, 1986) qui « l'interprète comme un échange symbolique, sérieux quoique emphatisé ». Elle la considère, elle, comme ironique, rappelant que la soumission aux règles dramatiques signifie la soumission à Richelieu et montrant que Corneille, depuis l'*Excuse à Ariste*, a dû se « convertir » à cette idée que « seul le ministre est la source et la fin de l'art dramatique ».

¹⁰⁴⁹ Épitaphe de Richelieu : « Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal, / Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien : / Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal, / Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien », dans *Œuvres complètes*, tome I p. 1062 (la pièce est cependant jugée « douteuse » par Couton, bien qu'écrite de la main de Corneille).

Richelieu était capable de « bonnes grâces », il savait récompenser, distribuer des avantages, mettre en lumière les gens de mérite. *Le Cid* coûta cher à Corneille et à sa liberté, mais il lui rapporta l'anoblissement de son père et « de lui faire toucher les libéralités de Monseigneur, c'est-à-dire de le faire payer de sa pension »¹⁰⁵⁰. Il lui rapporta aussi l'avantage de jouer devant la Cour et le Roi, d'être admis dans le cercle des grands poètes, d'être « reconnu ». Car, comme l'admet Fontenelle en rapportant la vie de Corneille, le Cardinal n'avait pas que des défauts. Il était aussi « son bienfaiteur » : « Car il récompensait comme ministre ce même mérite dont il était jaloux comme poète et il semble que cette grande âme ne pouvait pas avoir des faiblesses qu'elle ne réparât en même temps par quelque chose de noble »¹⁰⁵¹. Une noblesse que l'on retrouve dans les « Idées » que « cette grande âme » voulait voir appliquer et que, dans leur grande majorité, les auteurs de nos pièces approuvaient. Car, fondamentalement, la morale politique de Richelieu, malgré son austérité, correspond à une image du Roi et de la France communément partagée. A cet égard, les dédicaces qui lui sont adressées dans les pièces de notre corpus sont révélatrices. Elles contiennent des éloges, parfois dithyrambiques, certes convenus, mais qui montrent une certaine reconnaissance pour le redressement de la France opéré par Richelieu, non seulement dans la politique étrangère, mais dans les Lettres et les Arts. Nos poètes n'hésitent pas à le qualifier de « dieu » ou de « demi-dieu » et à le comparer à Apollon ou à César¹⁰⁵². Un des exemples les plus caractéristiques est le « Prologue de la Renommée » dans *La Mort de Brute et de Porcie*, de Guérin de Bouscal. Après avoir chanté les louanges du Roi et ses victoires contre l'Espagne, la « Renommée » célèbre ainsi Richelieu :

Jamais l'ancre ne fut en un si Riche lieu,
Et cet illustre demi-dieu
La boussole à la main la conserve et la guide. [...]
Ce grand esprit portant ici
La valeur des peuples de Thrace,
Y porta le Mont de Parnasse,
Apollon et ses sœurs le suivirent aussi.
C'est là que quelquefois lassé
Du soin présent et du passé,
Il voit avec plaisir grimper mille Poètes,
Et ne dédaigne pas, tant son cœur est humain,
D'ouvrir avec sa propre main
Des bouches qui sans lui demeureraient muettes.

Un Richelieu qui stimule les auteurs et fait rayonner l'art et la France, voilà l'image que le Ministre donne dans ces années 1635-1640, où, suivant ses goûts pour l'histoire et la

¹⁰⁵⁰ Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, éd. cit., p. 134.

¹⁰⁵¹ Fontenelle, *Vie de M. Corneille*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 68.

¹⁰⁵² Par exemple chez Benserade (*Cléopâtre*) ou Scudéry (*La Mort de César*).

culture latines, « la mode du cothurne est revenue »¹⁰⁵³ sur le théâtre français, apportant avec elle une réflexion politique intense.

La main de fer de Richelieu a mis en place les conditions d'installation de l'État-roi. Avec persévérance, avec détermination, il a creusé les fondations d'un trône que l'on « ne saurait abattre ». La réduction des ennemis de l'intérieur comme de ceux de l'extérieur n'avait d'autre but que de donner au Roi, pour lequel il exprime un dévouement sans borne, une puissance inégalée, « la puissance étant une des choses les plus nécessaires à la grandeur des rois et au bonheur de leur gouvernement »¹⁰⁵⁴. Réprimant les révoltes populaires, soumettant les rebelles, huguenots ou Grands, imposant à tous le respect de l'autorité royale qui n'est pour lui que l'expression de la volonté divine, il crée un « système de communication » des plus performants dans le but de conquérir et de manipuler l'opinion. Grâce à l'Académie, à l'imprimerie, à tout un groupe de « plumes » dévouées et talentueuses et surtout grâce au théâtre dont il avait depuis longtemps perçu la puissance de persuasion, la « Robe rouge » s'attacha à promouvoir la politique royale « pour le fondement solide de la félicité future [du] royaume »¹⁰⁵⁵.

II- L'ŒIL DU PRINCE

Au théâtre, il existe une place idéale d'où la perception du spectacle est la meilleure, dans l'axe central, au septième rang. D'où son nom, l'œil du prince : par habitude elle était réservée au souverain¹⁰⁵⁶.

Sous l'influence de Richelieu, qui considère Rome comme son modèle artistique et diplomatique¹⁰⁵⁷ et qui pratique une politique appuyée, semble-t-il, sur les préceptes

¹⁰⁵³ « Toutefois la saison commence à favoriser mon humeur, et la mode du cothurne est revenue quoiqu'on n'aime pas à voir répandre le sang », Guérin de La Pinellière, Épître à Monsieur de Bautru Introduteur des ambassadeurs, dans *Hippolyte*, pièce représentée en 1634, publiée en 1635, dans *Le Mythe de Phèdre, les Hippolytes français du dix-septième siècle*, éd. critique de Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996, p. 53.

¹⁰⁵⁴ *Testament*, éd. cit., p. 285.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 33

¹⁰⁵⁶ Épigraphe du livre de Thomas A. Ravier, *L'Œil du prince*, Gallimard, 2008. Il s'agit du point idéal des lignes de fuite, permettant de visualiser le décor en perspective de façon symétrique. Ce titre est, d'autre part, utilisé dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1992, tome I, pour le chapitre consacré à la période 1629-1680, p. 141-233.

machiavéliens, le théâtre devient une tribune politique où s'expriment à la fois les principes de gouvernement chers à Richelieu qu'il tient à léguer à Louis XIII par l'intermédiaire de son *Testament* « pour servir, après [sa] mort, à la police et à la conduite [du] royaume »¹⁰⁵⁸, et les idéaux d'une royauté mythique qui remontent au Moyen Âge et que partage tout le peuple de France.

II-1- Le modèle romain et machiavélien

« La tragédie arrive ainsi [dans les années 1634-1635] aux sujets tirés de l'histoire et particulièrement de l'histoire romaine. [...] La veine tragique féconde, parce qu'adaptée à la culture du public, vient d'être découverte »¹⁰⁵⁹. Cette « mode du cothurne » est un des premiers points de convergence entre la politique de Richelieu et la culture du public et des auteurs. Par le biais de Tacite et de Machiavel, lectures favorites de Richelieu et des étatistes, la tragédie et la réflexion politique qu'elle suscite vont s'orienter autour du modèle romain et rejoindre la culture humaniste diffusée dans les collèges. Tacite, auteur des *Histoires* depuis la mort de Néron jusqu'à celle de Domitien et des *Annales* « à partir de la mort du Divin Auguste » jusqu'à celle de Néron, pose évidemment Rome comme centre de sa réflexion non seulement historique mais aussi politique. « Pour un certain nombre d'esprits, l'œuvre de Tacite apparaît comme une mine de leçons politiques et comme une sorte de bible des gouvernants », explique Etienne Thuau¹⁰⁶⁰. Colomby, Baudoin et Perrot d'Ablancourt, trois académiciens proches de Richelieu, ont commenté ou traduit Tacite entre 1613 et 1640. Richelieu en est un fervent lecteur, et pour l'ensemble de ces commentateurs, « l'admiration pour Tacite tend à aller de pair avec l'admiration pour Richelieu »¹⁰⁶¹. Quant à Machiavel, bien que son livre *Le Prince* soit mis à l'Index, il a un succès considérable en France, où il est traduit dix-sept fois entre 1600 et 1646. La politique italienne, antique et moderne, sert d'illustration et de base de réflexion essentielles à cet ouvrage, qui voudrait transmettre une leçon d'expérience « sur le gouvernement des princes et proposer des règles »¹⁰⁶². Dès sa parution, plusieurs chefs de

¹⁰⁵⁷ Diane Trudel, art. cit., p. 81 : « De fait, en 1633, Richelieu entra en émulation poétique et artistique avec [le pape] Urbain VIII. [...] Ses intentions : flatter Rome et prouver que la France était sa meilleure élève dans le jeu diplomatique par les lettres et les arts ».

¹⁰⁵⁸ *Testament*, éd. cit., p. 32.

¹⁰⁵⁹ G. Couton, *Corneille*, éd. cit., p. 36.

¹⁰⁶⁰ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁶² « [J]e n'ai dans tout mon ménage rien trouvé que j'aime et j'estime autant que la connaissance des actions des grands de ce monde. C'est par une longue expérience des choses modernes et une lecture assidue des antiques que je l'ai apprise », dédicace du *Prince* à Laurent de Médicis, Librairie générale française, Livre de Poche classique, Paris, 1972, p. 1 et 2.

guerre, nous dit Montaigne, l'ont « en crédit »¹⁰⁶³, et le Cardinal l'apprécie au point d'en faire son livre de chevet¹⁰⁶⁴. Pour nombre de pamphlétaires, les desseins politiques de Machiavel et de Richelieu sont assimilés¹⁰⁶⁵. Mathieu de Morgues n'hésite pas à affirmer que « la France n'a plus d'autre religion que celle de l'État, fondée sur les maximes de Machiavel »¹⁰⁶⁶. Il est vrai que, depuis la Renaissance, nous l'avons évoqué, l'influence culturelle de l'Italie s'est installée durablement en France, relayée par la présence de reines françaises d'origine italienne, Catherine et Marie de Médicis. Nous savons d'autre part que l'Antiquité, donc Rome, était le sujet principal du théâtre jésuite. Mais les goûts du Cardinal pour l'histoire romaine, pour la politique romaine, pour la vertu romaine vont favoriser un tel climat. C'est pourquoi, comme le rappellent Georges Couton¹⁰⁶⁷ ou Jacques Truchet¹⁰⁶⁸, les sujets romains et la réflexion politique sont privilégiés dans le théâtre de cette période¹⁰⁶⁹. Thuau écrit :

Alors que la France moderne est sans doute médiocrement sensible aux leçons politiques de la littérature latine, les hommes de la vieille France ont souvent demandé aux écrivains de Rome de les éclairer sur la vie en société. Il en est résulté une politisation de la littérature latine et une division de ses auteurs en « césariens » et « républicains ». Si, au XVII^e siècle, Tite-Live, peintre de la vieille république, et Lucain, le Pompéien, servent fréquemment de livre de chevet aux opposants, Tacite, historien des Césars, et en particulier de Tibère, devient assez naturellement une source de pensée pour les théoriciens de l'état nouveau. Il leur offre la description d'une forme institutionnelle, la Rome impériale.¹⁰⁷⁰

A travers le modèle romain, le théâtre devient donc une tribune politique où s'affiche l'idéologie de Richelieu : la raison d'État et ses exigences. La méditation politique s'exprime sur les planches, là où elle a toutes les chances d'aboutir à une forme de prosélytisme.

¹⁰⁶³ *Essais*, II, 34, « Observation sur les moyens de faire la guerre de Julius Caesar », Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 772.

¹⁰⁶⁴ « Richelieu, né pour commander les autres hommes, ami généreux, cruel ennemi, avait sur la même table son bréviaire et Machiavel », l'abbé de Choisy, *Mémoires pour servir à l'Histoire de Louis XIV*, Utrecht, chez Van-De-Water, 1727, tome I, p. 47.

¹⁰⁶⁵ Les Mazarinades associeront Richelieu, Mazarin et Machiavel : « [V]ous devez néanmoins considérer que ceux devant qui vous vous avez à vous représenter ne connaissent pas les maximes de Machiavel ni de M. le Cardinal de Richelieu », *Réponse à la lettre du cardinal Mazarin*, 2 mars 1645, dans *Choix de Mazarinades*, par C. Moreau, Paris, chez Jules Renouard, 1853, tome I, p. 347.

¹⁰⁶⁶ Selon Thuau, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁶⁷ *Corneille*, éd. cit., p. 52-53 : « Un intérêt trop exclusivement attaché à la forme ou au contenu psychologique des pièces fait ordinairement méconnaître un aspect important de la tragédie et même de la tragi-comédie contemporaines de Richelieu : ce théâtre débat volontiers, et très consciemment, des idées. »

¹⁰⁶⁸ « Les [pièces] plus intéressantes le furent à propos des grands épisodes de la conquête romaine [...]. La tragédie, théâtre des "grands intérêts d'État", présente donc une somme d'expérience et de méditation politique impressionnante », *La Tragédie classique en France*, éd. cit., p. 106.

¹⁰⁶⁹ Voir *supra* p. 18.

¹⁰⁷⁰ *Op. cit.*, p. 52.

II-2- Le Théâtre, tribune politique

Durant cette période, on ne peut que constater, en effet, l'adhésion des auteurs à la politique extérieure et intérieure de la France. Nous avons précisé les pièces qui, dans notre corpus, traitaient de l'expansion romaine¹⁰⁷¹. *Lucrece* de Du Ryer, *Coriolan* de Chevreau ou *Horace* de Corneille évoquent les débuts de Rome, alors que la conquête de la Méditerranée est traitée dans *Sophonisbe* de Mairet, *Scipion* de Desmarets, *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre ou *La Mort de Mithridate* de la Calprenède. Comparer l'époque de Louis XIII au « siècle fameux du second des Césars »¹⁰⁷², et Richelieu à César¹⁰⁷³ contribue d'une certaine façon à justifier l'expansion politique de la France à travers le modèle romain. Par ailleurs, comment ne pas reconnaître les idées de Richelieu dans les grands principes qui caractérisent la politique du vainqueur et que nous avons étudiés dans la deuxième partie : nécessité de l'humiliation de l'ennemi, nécessité de son éradication, primat de la raison d'État sur la clémence ? Rappelons que la magnanimité d'un vainqueur qui voudrait épargner un dangereux ennemi est considérée comme une faute grave dans ces années 1635¹⁰⁷⁴, à l'instar de ce que préconise Richelieu :

Les théologiens en demeurent d'accord, aussi bien que les politiques, et tous conviennent qu'en certaines rencontres [où les particuliers feraient mal de ne pardonner pas, ceux qui sont chargés du gouvernement public] seraient aussi inexcusables, si, au lieu d'une sévère punition, ils usaient d'indulgence.¹⁰⁷⁵

L'indulgence, explique Richelieu, a en effet « souvent mis [ce royaume] en de très déplorables extrémités ». Il conseille donc au roi de se détourner « d'une fausse clémence plus dangereuse que la cruauté même », puisque l'impunité conduit les adversaires à recommencer et « autorise les désordres [...] si préjudiciables à l'État qu'ils peuvent causer sa ruine »¹⁰⁷⁶. Une telle stratégie politique se retrouve dans les conseils que Lélius, dans *Sophonisbe*, donne à Massinisse à propos de sa nouvelle épouse : il ne faut jamais laisser un ennemi vivant derrière soi, surtout un ennemi de cette trempe, rempli de haine et susceptible de reprendre les armes dès que la menace sur lui sera écartée. Ce sont aussi les paroles d'Octave à Octavie dans *Le Marc Antoine ou La Cléopâtre* de Mairet (« un

¹⁰⁷¹ Voir p. 18, note 41.

¹⁰⁷² Dans le Prologue d'*Europe*, éd. cit., strophe 3.

¹⁰⁷³ Comme le fait Cléopâtre dans la pièce du même nom de Benserade : « Je reviens des enfers d'une démarche grave / Non pour suivre les pas d'un César, mais d'un dieu, / Ce que je refusais de faire pour Octave, / Ma générosité le fait pour Richelieu », Sonnet pour le duc de Richelieu, qui suit la dédicace de l'auteur à Richelieu, éd. cit., non paginé.

¹⁰⁷⁴ Voir *supra* p. 250-253 (exemples de *Cléopâtre* de Benserade et de Mairet, de *L'Amour tyrannique* de Scudéry, de *Sophonisbe* de Mairet, de *La Mort de Mithridate* de La Calprenède et de *La Mort de Brute et de Porcie* de Guérin de Bouscal).

¹⁰⁷⁵ *Testament*, éd. cit., p. 258.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 258-259.

semblable ennemi » ne laisse pas l'État en repos, lui explique-t-il) ou d'Epaphrodite reprochant à Octave son « trop de clémence » dans la version de Benserade¹⁰⁷⁷. Un ennemi vivant « n'est défait qu'à demi », était le *leitmotiv* de ces pièces¹⁰⁷⁸, car il ne met pas seulement le vainqueur en péril, mais tout son royaume.

Cependant, prévient Richelieu, il convient de ne pas avoir d'idées trop radicales, et de distinguer les fautes graves « qui blessent l'État par dessein projeté » de celles « qui arrivent par hasard et par malheur », et pour lesquelles « les princes peuvent et doivent souvent user d'indulgence »¹⁰⁷⁹, car, dans certains cas, la clémence peut-être efficace. On sait que Richelieu sut en user dans certaines circonstances, misant sur elle pour se rallier les esprits (à défaut des cœurs), avec des résultats aléatoires¹⁰⁸⁰. « La douceur, disait Scipion, dans *Sophonisbe*, est le meilleur dictame »¹⁰⁸¹, si, du moins, elle peut s'appliquer, ou plus exactement, on le voit déjà dans les pièces de cette première période, si elle permet de gagner la confiance de l'adversaire et de le rallier. Dans la politique de Richelieu, comme dans le théâtre qui la reflète, tout est affaire de stratégie, de tactique. C'est pourquoi, dans un premier temps, Octave, dans la pièce de Mairet comme dans celle de Benserade, rassure Cléopâtre et semble prêt à l'épargner. En réalité, il calcule ce qui lui sera le plus bénéfique, quelle manœuvre lui rapportera le plus d'avantages. Il semble, en effet, que, pour devenir un bon dirigeant, il faille acquérir cette capacité à mesurer le degré de dangerosité de l'ennemi vaincu et à choisir finalement, à partir de cette perception, la meilleure stratégie. Dans la version de Benserade, le calcul d'Octave est révélé une scène plus loin à son affranchi Epaphrodite qui n'en avait rien deviné¹⁰⁸². Or, quels sont ces principes de gouvernement sinon ceux que Machiavel suggère à son Prince dans l'ouvrage dont le Cardinal était si fervent lecteur ? L'hypocrisie, le masque ne sont-ils pas, selon lui, les moyens, avec la force, de garder (ou de gagner) le pouvoir ? A travers une métaphore animale (le lion et le renard), Machiavel montre en effet que la force n'est pas infaillible et doit s'appuyer sur la ruse. Le mensonge, la fourberie, la déloyauté sont considérés comme

¹⁰⁷⁷ Voir *supra* p. 254-255.

¹⁰⁷⁸ Voir *supra* p. 250.

¹⁰⁷⁹ *Testament*, éd. cit., p. 257.

¹⁰⁸⁰ Le Roi et Richelieu accordèrent l'amnistie générale aux protestants de La Rochelle, en 1728, et la paix d'Alès en 1629 mit fin aux révoltes protestantes (voir *supra*, p. 297). Mais, dans le cas du Comte de Chalais, le pardon de Richelieu ne servit à rien, puisqu'il se laissa à nouveau entraîner dans le complot qui le conduisit à la peine capitale. On peut citer aussi les multiples tentatives de conciliation avec les proches du Roi, qui furent toutes des échecs, avec la reine mère, avec Monsieur, avec Montmorency. Richelieu tient à se justifier en ce qui concerne le châtimement du duc de Montmorency, « qui ne se pouvait omettre sans ouvrir la porte à toutes sortes de rebellions dangereuses » (*Testament*, p. 67). Celui-ci avait reçu « des privilèges assez grands pour l'empêcher de courre imprudemment à sa ruine » (*ibid.*, p. 71). Il rappelle d'ailleurs au Roi, en évoquant les diverses conspirations qui se sont succédé, que « V. M. ne fait punir personne qu'après avoir tâché par de notables bienfaits de le contenir en son devoir » (*ibid.*, p. 70).

¹⁰⁸¹ Voir p. 254.

¹⁰⁸² Voir p. 245 et 246.

légitimes pour le prince, car les hommes ne sont pas eux-mêmes « gens de bien », mais il est « bon de déguiser adroitement ce caractère, d'être parfait simulateur et dissimulateur »¹⁰⁸³. Dans son *Testament*, Richelieu ne parle pas d'hypocrisie et de duplicité pour arriver à ses fins. Mais il consacre un chapitre à la prévoyance, où il reprend l'image du lion (« Il faut dormir comme un lion sans fermer les yeux ») et insiste sur la nécessité de prévenir habilement les maux de l'État : « Plus un homme est habile, plus ressent-il le faix du gouvernement dont il est chargé »¹⁰⁸⁴, et on sait que par réalisme et souci de la raison d'État, il ne recula devant aucune ruse ni aucune manipulation¹⁰⁸⁵. Autre principe où nous reconnâtrons les prises de position des vainqueurs des pièces de cette première période et les idées prônées par Richelieu, « la fin justifie les moyens ». « Quand il s'agit de juger les actions des hommes, et spécialement des princes qui n'autorisent aucun tribunal d'appel, on ne considère pas les moyens, mais la fin », écrit Machiavel. Richelieu développe cette maxime dans le chapitre troisième de la seconde partie du *Testament* : « Qui montre que les intérêts publics doivent être l'unique fin de ceux qui gouvernent les États, ou du moins qu'ils doivent être préférés aux particuliers »¹⁰⁸⁶. Quant à la clémence, il faut en faire un bon usage, explique Machiavel, et la sévérité est plus sûrement efficace. César Borgia fut cruel, mais ramena l'ordre et la paix en Romagne, alors que « l'excessive douceur » de Scipion, conduisit ses soldats à la rébellion¹⁰⁸⁷. Nous reconnaissons ici encore les leçons que Richelieu a voulu transmettre à son roi dans le *Testament*¹⁰⁸⁸ et que nos pièces illustrent.

Or, sur le théâtre, justement, nous avons constaté une évolution vers la fin du « règne » de Richelieu. La tendance s'inverse, la raison d'État s'efface et la clémence domine. C'est l'époque des pièces de la conciliation, qui suivent la représentation de *Cinna*¹⁰⁸⁹. Doit-on l'interpréter comme une nouvelle stratégie, plus efficace, plus machiavélique que la punition, et pratiquée aussi parfois par Richelieu à des fins stratégiques ? C'est ce que pensait Napoléon à propos de *Cinna* et que G. Couton cite dans

¹⁰⁸³ *Le Prince*, éd. cit., ch. XVIII, « Comment les princes doivent tenir leurs promesses », p. 92 et 94, pour toutes les références à Machiavel dans ce passage.

¹⁰⁸⁴ *Testament*, p. 253-254.

¹⁰⁸⁵ « Richelieu n'a peut-être pas sur sa table son bréviaire et Machiavel, mais son machiavélisme est aussi indiscutable que sa foi », Etienne Thuau, *op. cit.* p. 391. Bientôt un autre genre littéraire que le théâtre, la fable, saura organiser avec La Fontaine la représentation littéraire de la pensée et de la stratégie politiques initiées par le génie de Richelieu.

¹⁰⁸⁶ Éd. cit., p. 249-251.

¹⁰⁸⁷ *Le Prince*, éd. cit., ch. XVII, « De la cruauté et de la clémence, et s'il vaut mieux inspirer l'amour ou la crainte », p. 86 et 89.

¹⁰⁸⁸ « Le gouvernement du royaume requiert une vertu mâle et une fermeté inébranlable », *Testament*, éd. cit., p. 247.

¹⁰⁸⁹ Voir *supra* p. 265-269. Rappelons qu'il s'agit de *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* et de *Le Dictateur romain* (Mareschal), de *Le Triomphe des cinq passions* et de *L'Art de régner* (Gillet de la Tessonerie), de *Scévole* et de *Thémistocle* (Du Ryer), de *Porus ou la Générosité d'Alexandre* (Boyer).

la notice de la pièce : « Mais une fois Monvel, en jouant devant moi, m'a dévoilé le mystère de cette grande conception. Il prononça le "Soyons amis, Cinna" d'un ton si habile et si rusé que je compris que cette action n'était que la feinte d'un tyran »¹⁰⁹⁰. Les vers mêmes de *Cinna* incitent à penser que la clémence n'est rien d'autre pour Auguste que la recherche d'une nouvelle tactique apte à lui rallier « tous les cœurs », c'est-à-dire à l'imposer comme chef incontesté de l'État¹⁰⁹¹. Au vu du nombre de pièces qui, à ce même moment, traitent ce sujet, on peut cependant plus vraisemblablement interpréter ce choix de la clémence comme un message à l'encontre de l'autoritarisme de Richelieu et comme une manifestation de lassitude devant l'inefficacité de la répression dans les conflits internes incessants. Georges Couton cite Alexandre Campion, bien connu de Corneille¹⁰⁹², qui fait dans ses *Entretiens* le procès de Richelieu. Sa grandeur n'est pas niée, mais sa dureté, sa sévérité, son choix de la crainte au détriment de l'amour de ses sujets, sont condamnés. Dans le XI^e et dernier *Entretien* (« De la conduite du ministre »), qui date, selon Couton, de 1641, est prononcé le jugement final du Cardinal. Il est comparé à Alexandre, Alcibiade, Scipion, Sertorius, Sylla ou César, ces génies « qui sans autre dessein que de laisser une belle Histoire à la postérité font gémir leur siècle sous le poids de leur ambition »¹⁰⁹³. Le châtement du Cardinal consistera à subir « la continuation des inquiétudes, des craintes, des chagrins et des remords qui tyrannisent perpétuellement l'âme de ceux dont l'autorité n'est légitime ni dans son acquisition ni dans son usage »¹⁰⁹⁴. Nous avons évoqué, à la mort de Richelieu, l'exaspération du peuple et de la Cour devant sa tyrannie¹⁰⁹⁵, les feux de joie accueillant l'annonce de son décès, les épitaphes vengeresses¹⁰⁹⁶. Le dernier procès de l'ère Richelieu est celui de Cinq-Mars (juillet-septembre 1642). Le complot est découvert le 13 juin et *Cinna* représenté au moment du

¹⁰⁹⁰ Éd. cit., note 3, p. 1588.

¹⁰⁹¹ Voir *supra*, p. 269, par exemple, dans la tirade de Livie (v. 1199-1216) : « Votre sévérité sans produire aucun fruit, / Seigneur, jusqu'à présent a fait beaucoup de bruit. / [...] / Essayez sur Cinna ce que peut la clémence, / [...] / Cherchez le plus utile en cette occasion. / [...] / Jamais plus d'assassins, ni de conspirateurs ; / Vous avez trouvé l'art d'être maître des cœurs ».

¹⁰⁹² La famille des Campion, rouennaise, ennemie de Richelieu puis frondeuse, est plus ou moins proche de Corneille. Stegmann voit dans Henri de Campion le dédicataire anonyme de *La Place royale* (*Œuvres complètes* de Corneille, Paris, Le Seuil, 1963, p. 149). Nous avons parlé d'Alexandre à propos de la « Querelle du *Cid* » (voir *supra* p. 308, note 1037). On trouve également un sonnet de Corneille dédié à Alexandre « À Monsieur de Campion sur ses hommes illustres », *Œuvres complètes*, tome II, p. 1203.

¹⁰⁹³ Héros de l'Histoire, modèles de tragédies, ces noms sont aussi favorablement associés à Richelieu, comme attestant de liens étroits entre le monde historique et le monde poétique, comme si la *Mimesis* avait pour fonction de rejoindre parfaitement le réel.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* (notice de *Cinna*), p. 1591.

¹⁰⁹⁵ Louis XIII même s'en plaignait à Cinq-Mars, peu avant la découverte du complot qui conduisit ce dernier à l'exécution capitale : « Je voudrais, s'écria-t-il un jour, avoir donné la moitié de mon royaume pour que vous fussiez détaché du Cardinal ! Il a perdu tous mes amis, il a essayé de vous perdre vous-même. Au reste il me tient dans une contrainte insupportable. Je voudrais qu'il y eût un parti contre lui en France comme il y en avait autrefois contre le maréchal d'Ancre », Philippe Erlanger, *op. cit.*, p. 795. Mais, dès que Cinq-Mars lui propose de renvoyer le Cardinal, le Roi se rétracte et défend son ministre : « Le Cardinal est le plus grand serviteur que la France ait eu », affirme-t-il.

¹⁰⁹⁶ Voir *supra*, p. 294.

procès, en août ou septembre 1642. Bien sûr, Corneille ne pouvait pas faire référence à la condamnation de Cinq-Mars dans cette pièce contemporaine de la préparation de la conspiration, mais, comme l'écrit Georges Couton, « on comprendra mieux la pièce en la situant dans un climat qui a été celui du ministère de Richelieu, à de rares accalmies près peut-être. Le complot, pendant qu'il gouverne, est permanent »¹⁰⁹⁷. Si Cinq-Mars reste le dernier exécuté par Richelieu, ce n'est que parce que le Cardinal meurt deux mois après lui. On conçoit que les pièces qui suivront *Cinna* et la mort de Richelieu reflètent tant ce besoin de compréhension, de conciliation et de pardon auquel aspirent tous ceux qui ont vu exécuter, au nom de la raison d'État, de jeunes et brillants représentants de la noblesse française. En 1647, cinq ans après la mort de Richelieu, *Venceslas* de Rotrou, exprime encore ce besoin, en montrant que l'autoritarisme vertueux est aussi une façon de mépriser le peuple et l'État. C'est la leçon que le duc Frédéric transmet à Venceslas, qui croit encore que son devoir de roi exige « une justice inhumaine ». Non, « la rigueur des lois » n'est pas toujours justice, il faut écouter les sentiments, et en l'occurrence, l'amour qu'un père porte à son fils et l'amour que le peuple porte à l'héritier du trône :

Il n'est pas toujours bon d'être trop politique.
Ce que veut tout l'État se peut-il dénier ?¹⁰⁹⁸

Le roi, enfin, l'admettra et non seulement pardonnera à son fils, mais lui transmettra la couronne, écoutant son peuple, écoutant son cœur :

L'État vous la souhaite, et le peuple m'enseigne
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.¹⁰⁹⁹

Le théâtre est donc, dans ces années 1635-1643, le reflet des préoccupations politiques des Français, en particulier en ce qui concerne le débat entre la raison d'État et les sentiments humains. L'Histoire offre à la tragédie, en cette période troublée, des thèmes et un climat : vérité historique et vérité poétique semblent avoir trouvé là une alliance de choix.

II-3- « Le berger et son troupeau »

Mais, plus encore que par la prédominance de la raison d'État sur tout autre intérêt, la pensée de Richelieu exerce son influence sur le climat des pièces de cette époque à travers l'image d'un roi idéalisé. Le souci constant qu'aura eu le Cardinal de redonner à la royauté française la plus haute valeur morale, se différenciant ici de Machiavel¹¹⁰⁰, et

¹⁰⁹⁷ Notice de *Cinna*, éd. cit., p. 1585.

¹⁰⁹⁸ *Venceslas*, éd. cit., V, 7, v. 1744-1745, et v. 1649 et 1754 pour les citations précédentes.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, V, 9, v. 1775-1776.

¹¹⁰⁰ Pour Machiavel, au contraire, la vertu est plus un handicap qu'une qualité pour gouverner, mais il est utile, pour berner les autres, de se faire passer pour vertueux : « Il n'est donc pas nécessaire à un prince de

renouant avec une mystique qui, depuis le Moyen Âge, avait perduré malgré les conflits, se retrouve dans le portrait royal qu'offrent nos pièces, celui d'un roi juste et équitable, dont la vertu est inspirée de celle des anciens Romains. Représentant de Dieu sur terre, père de son peuple, il le protège et le guide, et sait lui rendre justice. À cette fin, il doit tenir à l'écart les arrivistes qui ne songent qu'à satisfaire leur ambition personnelle, ces mauvais conseillers, ces « pestes de cour » qui le dévient de sa mission. Quant au peuple, vulnérable et capricieux comme un enfant, faible et inconstant comme le troupeau de la fable de La Fontaine¹¹⁰¹, il doit être dirigé d'une main bienveillante mais ferme, car il est incapable de discerner sans son « berger » ce qui est bon pour lui.

II-3-1- L'idéal monarchique : le roi-berger

Ce modèle de roi vertueux pourrait être Scipion dans la pièce du même nom de Desmarets de Saint-Sorlin. Il revendique lui-même auprès de ses soldats cette vertu emblématique de la Rome primitive :

Compagnons, faisons voir à ce peuple étranger,
Que c'est sous la vertu qu'ils se doivent ranger,
Et faisons publier par ceux de Carthagène,
La valeur, la sagesse et la douceur romaine.

C'est par cette noblesse et leur comportement vertueux, et non par la force brutale (pillage et violence) que ses soldats s'imposeront au peuple vaincu :

Montrons quelle vertu nos armes accompagne,
En prenant Carthagène, acquérons-nous l'Espagne.
Nous pouvons de nos bras épargner les efforts ;
Et gagnant tous les cœurs, nous aurons tous les corps.¹¹⁰²

Ce portrait de chef juste et bon, compréhensif pour les plus faibles, magnanime pour le peuple vaincu, et capable ainsi de se rallier « tous les cœurs », c'est aussi le portrait de Cyrus, dressé par Panthée, sa prisonnière, dans la pièce de Tristan :

Seigneur, votre bonté s'est acquis Abradate ;
J'ai dépêché les miens pour lui faire savoir
Quelles sont vos vertus et quel est son devoir :

Cyrus complète cette définition du roi idéal, en ajoutant qu'un roi, se présentant en modèle à ses sujets, se doit d'être moralement irréprochable :

Un Roi doit s'appliquer à de meilleurs objets,

posséder toutes les vertus énumérées plus haut ; ce qu'il faut, c'est qu'il paraisse les avoir. Bien mieux, j'affirme que s'il les avait et les appliquait toujours, elles lui porteraient préjudice », *Le Prince*, éd. cit., ch. XVIII, p. 93.

¹¹⁰¹ Paris, Garnier, 1962, livre IX, fable XIX, p. 265.

¹¹⁰² Éd. cit., II, 6, p. 31.

Gouverne son esprit ainsi que ses sujets ;
Et mêlant la justice à des bontés extrêmes,
En commandant autrui, se commande soi-même.¹¹⁰³

Le grand homme politique, le chef d'État, est paré avant tout de vertus morales. La tempérance, la maîtrise de soi sont, en effet, pour le monarque, des qualités essentielles que l'on retrouve dans d'autres pièces, comme *Marguerite de France* de Gabriel Gilbert ou *Venceslas* de Rotrou :

Il est plus glorieux de se vaincre soi-même,
De savoir de son cœur dompter les passions,
Que dans un champ de Mars vaincre des nations.¹¹⁰⁴

Dans *Venceslas*, pièce que nous avons évoquée plus haut, le jeune Ladislas, qui avait jusqu'alors un comportement de tyran, s'amende après avoir tué involontairement son frère et apprend à devenir un « bon roi ». Sa sœur, Théodore, lui avait expliqué, dès le début de la pièce, que la vertu est nécessaire pour qui veut régner, que la première victoire, la première forme de vertu est de parvenir à se « vaincre soi-même » :

Je ne vous puis celer que le trait qui vous blesse
Dedans un sang royal trouve trop de faiblesse ;
Je vois de quels efforts vos sens sont combattus,
Mais les difficultés sont le champ des vertus ;
Avec un peu de peine on achète la gloire ;
Qui veut vaincre est déjà bien près de la victoire ;
Se faisant violence, on s'est bientôt dompté,
Et rien n'est tant à nous que notre volonté.

En effet, Ladislas apprendra à être roi, c'est-à-dire à être juste. Qualité majeure alliant morale et devoir, « La justice est la force des rois » est-il dit dans *Marguerite de France*¹¹⁰⁵. Une des pièces importantes de la période qui suit la mort de Richelieu et précède la Fronde est *Le Jugement équitable de Charles le hardy* de Mareschal (représentée en 1644), où le roi sacrifie son propre fils à la dure nécessité de faire régner la justice. « S'il vit, je suis Tyran », dit-il à la victime des brutalités de son fils. Il choisit la sanction la plus cruelle, sacrifier un fils qu'il vient à peine de retrouver¹¹⁰⁶, plutôt que de décevoir ceux qui lui réclament justice. La situation est identique dans *Venceslas*, mais dans cette dernière pièce, le roi pardonne à son fils, et écoute le peuple qui le soutient. Car, être juste, c'est aussi rendre justice à son peuple, comme le faisait Saint Louis sous son chêne. En héritier respectueux de ce roi parfait, incarnation du Christ, modèle pour tous les chrétiens, le roi doit tenir compte des revendications de son peuple. Il est son protecteur et son guide, le berger qui garde son troupeau. Dans *Venceslas*, le roi explique à son fils cette mission

¹¹⁰³ *Panthée*, éd. cit., I, 2, v. 144-146, p. 162 et 189-192, p. 164.

¹¹⁰⁴ G. Gilbert, *Marguerite de France*, éd. cit., V, 3, p. 103.

¹¹⁰⁵ Éd. cit., I, 2, p. 12.

¹¹⁰⁶ Voir *supra*, p. 265.

fondamentale, avant de lui transmettre la couronne. Ladislas doit apprendre à devenir père et pasteur de ce peuple qui l'a plébiscité et, pour lui manifester sa reconnaissance, doit lui rendre justice :

La justice est aux rois la reine des vertus, [...]
Régnez ; après l'État j'ai droit de vous élire,
Et donner en mon fils un père à mon Empire.¹¹⁰⁷

Même si *Venceslas* date de cette période de transition entre la mort de Richelieu et la Fronde où se situent les pièces que nous avons appelées « pièces de la conciliation », entre 1642 et 1647, on peut constater qu'en ce qui concerne la royauté, les valeurs célébrées sont toujours celles de l'époque de Richelieu. Ce sont ces valeurs que Du Ryer, en particulier, met en relief dans toutes ses pièces, dans *Lucrèce*, *Alcionée*, *Esther* ou *Scévole*, en présentant un roi juste et vertueux (Assuerus et Porsenne dans *Esther* ou *Scévole*), ou en dénonçant son contre-exemple : le tyran ou le roi sans honneur (Tarquin dans *Scévole*, le roi de Lydie dans *Alcionée*). Dans *Esther*, par exemple, représentée l'année de la mort de Richelieu, en 1642, le portrait du « bon roi » est dressé progressivement, tout au long de la pièce. La haute mission qui lui est dévolue, la bienveillance qui doit le caractériser, sont définies par Mardochée dans le début de l'acte IV, lorsqu'il veut inciter sa nièce Esther à accepter de devenir la reine de Perse :

Croyez-vous aujourd'hui posséder la couronne
Pour jouir seulement des plaisirs qu'elle donne ?
Que si vous abusant par un nouveau désir
Vous croyez que les rois sont nés pour le plaisir,
Croyez que le plaisir des princes équitables
Consiste à secourir les peuples misérables.¹¹⁰⁸

Ainsi, la première mission du roi consiste à soutenir les plus faibles, à rendre justice à son peuple, même si celui-ci ne sait pas toujours l'apprécier, même s'il faut aussi lui rappeler les limites à ne pas franchir. Car un roi n'est pas un tyran, c'est ce que souligne Assuerus à son ministre Haman, qui le voudrait plus autoritaire :

Le peuple est inconstant, mais enfin son caprice
Ne doit pas m'empêcher de lui rendre justice.
Que s'il en abusait il apprendrait qu'un roi
Peut se la rendre aussi contre un peuple sans foi.¹¹⁰⁹

Or, Richelieu recommande également au Roi la modération dans le comportement qu'il adopte vis-à-vis de son peuple et en particulier dans les aides financières qu'il lui réclame, et qui doivent être raisonnables et proportionnées aux « forces » de son peuple. Il affirme

¹¹⁰⁷ Éd. cit., II, 3, v. 643-650, p. 1028-1029, pour le premier passage cité et V, 9, v. 1777-1780, p. 1070, pour le second.

¹¹⁰⁸ *Esther*, éd. cit., IV, 1, v. 1217-1222, p. 159.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, II, 3, v. 633-636, p. 122.

que ces « subsides », « s'ils n'étaient modérés, lors même qu'ils seraient utiles au public, [...] ne laisseraient pas d'être injustes »¹¹¹⁰. Déjà, en 1627, *Les Préceptes du roi Saint Louis* de Jean Theveneau, avocat au Parlement, précisait que le pouvoir du roi était limité par la loi et les droits de son peuple¹¹¹¹. Hay du Chastelet, « le plus prolifique et le plus efficace soutien de la propagande royale »¹¹¹² dans son *Recueil de diverses pièces pour servir à l'Histoire* (Paris, s.n., 1643), présente différents textes où est rappelé le lien entre le Roi et son peuple. Ainsi les expéditions militaires sont justifiées par le souci de soulager « le pauvre peuple de la France », qui pourra bientôt « jouir d'une longue paix » (p. 162). Le Roi se décrit lui-même dans un texte officiel du même recueil comme « Fils aîné de l'Eglise » et « Père du peuple » (p. 903). Étienne Thuau évoque, entre autres théoriciens du courant étatiste, Guez de Balzac, qui, dans *Le Prince* (1631) décrit un roi bienveillant dont toute la France est « amoureuse », et Cardin Le Bret (*De la souveraineté du Roi*, 1632) qui définit ainsi le rôle du roi : « Un bon roi doit être père très débonnaire, provide et sage, modérateur, gouverneur, vigilant, bénin et gracieux aux bons, austère et terrible aux méchants »¹¹¹³. Dans ces valeurs royales idéalisées, la vertu, la justice, le souci de son peuple, nous reconnaissons non seulement les valeurs que les théoriciens et moralistes de l'époque prônent¹¹¹⁴, mais aussi celles que soutient Richelieu. Pour lui, le roi est un modèle, il doit donc être irréprochable :

S'il est vrai qu'en quelque crime que puisse tomber un souverain, il pèche plus par le mauvais exemple que par la nature de sa faute, il n'est pas moins indubitable que quelques lois qu'il puisse faire, s'il pratique ce qu'il prescrit, son exemple n'est pas moins utile à l'observation de ses volontés que toutes les peines de ses ordonnances pour grandes soient-elles.

La pureté d'un prince chaste bannira plus d'impureté de son royaume que toutes les ordonnances qu'il saurait faire à cette fin.¹¹¹⁵

S'impose ainsi durablement le modèle du bon roi, juste, père de son peuple, modèle politique idéal qui continuera à inspirer un Voltaire écrivant *La Henriade* à la gloire d'Henri IV.

¹¹¹⁰ *Testament*, éd. cit., « Du peuple », p. 180.

¹¹¹¹ Parmi les recommandations de Saint Louis à son descendant, on trouve : « Ne pense pas, mon fils, que les Français soient les esclaves des Rois ; ains plutôt des lois du Royaume, auxquelles la vertu fait que les Rois s'y assujettissent. Par ainsi use de la loi, et non de la puissance absolue, afin que la Justice et non la tyrannie soit le vrai et solide fondement de ta puissance », cité par Etienne Thuau, *op. cit.*, p. 78.

¹¹¹² Hélène Duccini, *Faire voir, faire croire : l'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2003, p.458. Voir *supra*, note 1009 p. 303.

¹¹¹³ *Op. cit.*, p. 256 et 277.

¹¹¹⁴ On pense évidemment au portrait du roi que fera La Bruyère quelques années plus tard: « Quand vous voyez quelquefois un nombreux troupeau, qui répandu sur une colline vers le déclin d'un beau jour, paît tranquillement [...], le berger, soigneux et attentif, est debout auprès de ses brebis ; il ne les perd pas de vue, il les suit, il les conduit, il les change de pâturage ; si elles se dispersent , il les rassemble ; si un loup avide paraît, il lâche son chien, qui les met en fuite ; il les nourrit, il les défend ; l'aurore le trouve déjà en pleine campagne, d'où il ne se retire qu'avec le soleil : quels soins ! quelle vigilance ! quelle servitude ! », *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962, « Du Souverain et de la République », X, 29, p. 291.

¹¹¹⁵ *Testament*, éd. cit., p. 242.

A contrario, le mauvais roi, présent dans certaines pièces, est, bien entendu, l'exact opposé de ce roi idéal. Dans *Panthée*, la reine prisonnière de Cyrus lui explique que son époux, Abradate, veut changer de camp et le servir désormais, car il ne supporte pas de se retrouver l'allié d'un tyran, le roi d'Assyrie, qui vient de prendre la succession de son père :

Mais ce nouveau tyran, lâche et cruel ensemble,
Encor qu'il soit son fils, n'a rien qui lui ressemble,
Il est impie, injuste, insolent et trompeur
Il ne se fait servir qu'en donnant de la peur ;
Son âme dans le crime est toujours occupée,
Ce n'est que de la boue en du sang détrempée.
On ne peut l'assister sans quelque lâcheté,
Et l'on peut le quitter par générosité.¹¹¹⁶

Le tyran n'est pas seulement ce roi cruel et brutal que l'on retrouve, par exemple, dans le Tarquin de *Lucrèce* ou de *Scévole*, le Hérode de *Marianne* et le Néron de *La Mort de Sénèque*, c'est aussi celui qui ne sait pas tempérer ses ambitions dans l'intérêt de son État et sacrifie son peuple à son égoïsme, comme Tiridate dans *L'Amour tyrannique* de Scudéry, à qui Pharnabase, son beau-père, prédit la punition divine :

Au milieu des grandeurs et des trônes éclatants,
Les princes vicieux ne sont jamais contents.
L'or, la pourpre, le dais, le sceptre et la couronne,
Ni la garde qui veille et qui les environne,
Ne sauraient empêcher que le juste remords,
Plus cruel mille fois que les plus dures morts,
Au milieu de la pompe, au milieu de la gloire,
Ne leur soit un bourreau logé dans la mémoire.¹¹¹⁷

Ces portraits, ces mots qui désignent les mauvais rois, Richelieu ne les aurait pas reniés, lui qui condamne au châtement éternel le roi égoïste et insoucieux du bien de l'État :

En un mot, si les princes ne font pas tout ce qu'ils peuvent pour régler les divers ordres de leurs États [...], si, en toutes occasions, ils ne préfèrent les intérêts publics aux particuliers [...], ils se trouveront beaucoup plus coupables que ceux qui transgressent actuellement les commandements et les lois de Dieu [...]. S'ils se servent de leur puissance pour commettre quelque injustice ou quelque violence qu'ils ne peuvent faire comme personnes privées, ils font par commission un péché de prince ou de magistrat dont la seule autorité est la source et duquel le Roi des Rois leur demandera, au jour du jugement, un compte très particulier.¹¹¹⁸

Un roi qui n'a pas une haute valeur morale ne mérite pas l'obéissance de ses sujets, car le roi est lié, par essence, à la chrétienté et aux principes qui la fondent. C'est ce que

¹¹¹⁶ *Panthée*, éd. cit., v. 163-170, p. 163.

¹¹¹⁷ Éd. cit., II, 3, v. 527-534, p. 551.

¹¹¹⁸ *Testament*, éd. cit., p. 371-373.

Boisrobert, qui fut très proche de Richelieu¹¹¹⁹, montre dans la tragi-comédie *Le Couronnement de Darie*¹¹²⁰, en faisant dialoguer la reine Amestris et le général Tiribase, dont l'amour fut sacrifié à la tyrannie du roi Artaxerce :

Amestris : On doit respect aux Rois qui sont donnés des Dieux.

Tiribase : On les doit abhorrer quand ils sont vicieux¹¹²¹.

En effet, dans cette pièce, ce roi, décrit comme « injuste, ingrat, parjure » par la reine elle-même¹¹²², ne respecte rien ni personne et n'a pas hésité à arracher sa bien-aimée à son propre général. Il a trahi sa mission de représentant de la justice et des Dieux. Sans hauteur morale, il ne peut que susciter la haine et le mépris de ses sujets :

Il n'est plus notre Roi s'il est notre ennemi,
Il n'est plus votre époux, c'est un rival infâme,
Qui m'a volé mon bien, qui m'a ravi ma femme,
Que je hais ce tyran, que je conçois d'horreur,
Et que votre présence augmente ma fureur.¹¹²³

Ce lien indissoluble qui unit la royauté et la divinité a une conséquence inévitable : les mauvais rois sont toujours punis par Dieu ou par les dieux. Le tyran est obligatoirement châtié¹¹²⁴, maintenant ou plus tard¹¹²⁵. Le roi est le représentant des dieux sur terre, il est à leur image, il ne peut donc faillir à sa mission. Ce principe, à la base de la monarchie française, est répété, martelé, aussi bien par Louis XIII et par Richelieu que par les théoriciens qui écrivent sous son ministère :

Le règne de Dieu est le principe du gouvernement des États et, en effet, c'est une chose si absolument nécessaire que, sans ce fondement, il n'y a point de prince qui puisse bien régner ni d'État qui puisse être heureux.¹¹²⁶

Pour Guez de Balzac, le prince, « éclairé de Dieu », a des pouvoirs limités par la piété. « Notre Prince n'est pas de la race des Ottomans. Il est le petit-fils de Saint Louis. Il règne par des mœurs chrétiennes. Il ne connaît point de prudence qui ne soit accompagnée de probité »¹¹²⁷. Nombre d'images et de principes ont illustré depuis le premier roi chrétien, Clovis, l'étroite relation qui unit la royauté à la divinité. La fleur de lys qui devient symbole royal, la France considérée comme fille de l'Église, la notion de droit divin, le sacre, qui depuis Pépin le Bref, confère au souverain une légitimité indiscutable. Pour

¹¹¹⁹ Voir *supra*, note 1009 p. 303.

¹¹²⁰ Voir *supra*, p. 39, note 123 et p. 66, note 249.

¹¹²¹ Éd. cit., I, 4, p. 20.

¹¹²² « C'est l'humeur d'Artaxerce, injuste, ingrat, parjure, / Qui, jaloux du bonheur de tous ses favoris, / Offense le plus ceux qu'il a le plus chéris », *ibid.*, I, 1, p. 7-8.

¹¹²³ *Ibid.*, I, 4, p. 21.

¹¹²⁴ Voir *supra*, p. 158-165 (« Je suis franc, je hais tous les dieux »).

¹¹²⁵ Voir *supra*, p. 209 (« La Malédiction et le *fatum* »).

¹¹²⁶ *Testament*, éd. cit., p. 241 (« Qui fait voir que le premier fondement du bonheur d'un État est l'établissement du règne de Dieu »).

¹¹²⁷ Guez de Balzac, *Le Prince* [1631] Paris, Louis Billaire, 1677, p. 129 et p. 197.

renforcer encore ce lien, Louis XIII consacre, le 10 février 1638, son royaume à la Vierge¹¹²⁸. Or, c'est justement parce que sa légitimité vient de Dieu, expliquait Guez de Balzac, que le roi a des limites et des devoirs qu'il ne peut oublier. Un roi n'a pas tous les droits, il est sous la domination du pouvoir divin. Richelieu établit ce principe comme premier fondement de la monarchie :

Mais c'est une chose si connue d'un chacun par sa propre raison qu'il [le roi] ne tire pas son être de lui-même, mais qu'il a un Dieu pour créateur, et, par conséquent, pour directeur, qu'il n'y a personne qui ne sente que la nature a imprimé cette vérité dans son cœur avec des caractères qui ne peuvent s'effacer.¹¹²⁹

Les bons rois sont donc ceux qui ont compris le sens de leur mission, vertueux, justes, bienveillants, soucieux du bonheur de leur peuple, ils sont à l'image de Dieu. Ils ne doivent avoir d'autre ambition que le bien-être public, sous le contrôle permanent de la divinité. Cette mission divine est la garantie tout autant de leur bienveillance que de la limite de leurs pouvoirs : jamais ils ne doivent se comporter en tyrans, puisque Dieu les inspire et veille au respect de leurs devoirs. Dans ces conditions – Richelieu en est persuadé – la gloire les attend, on chantera leurs louanges et ils seront « comblés de bénédictions pour avoir soumis leur autorité à celle dont elle dérivait, pour n'avoir cherché leur grandeur qu'en celle de leur Créateur et pour avoir eu plus de soin de son règne que du leur propre »¹¹³⁰. Encore faut-il que ces rois soient éclairés et que le peuple ait pris conscience de leur abnégation.

¹¹²⁸ « A tous ceux qui ces présentes lettres verront, Salut. Dieu qui élève les rois au trône de leur grandeur, non content de nous avoir donné l'esprit qu'il départ à tous les princes de la terre pour la conduite de leurs peuples, a voulu prendre un soin si spécial et de notre personne et de notre état, que nous ne pouvons considérer le bonheur du cours de notre règne, sans y voir autant d'effets merveilleux de sa bonté, que d'accidents qui nous pouvaient perdre. Lorsque nous sommes entré au gouvernement de cette couronne, la faiblesse de notre âge donna sujet à quelques mauvais esprits d'en troubler la tranquillité ; mais cette main divine soutint avec tant de force la justice de notre cause que l'on vit en même temps la naissance et la fin de ces pernicious desseins. En divers autres temps, l'artifice des hommes et la malice du diable ayant suscité et fomenté des divisions non moins dangereuses pour notre couronne que préjudiciables au repos de notre maison, il lui a plu en détourner le mal avec autant de douceur que de justice. [...] Tant de grâces si évidentes font que pour n'en différer pas la reconnaissance, sans attendre la paix, qui nous viendra sans doute de la même main dont nous les avons reçues, et que nous désirons avec ardeur pour en faire sentir les fruits aux peuples qui nous sont commis, nous avons cru être obligés, nous prosternant aux pieds de sa majesté divine que nous adorons [...], de nous consacrer à la grandeur de Dieu par son fils rabaissé jusqu'à nous, et à ce fils par sa mère élevée jusqu'à lui ; en la protection de laquelle nous mettons particulièrement notre personne, notre Etat, notre couronne et tous nos sujets pour obtenir par ce moyen celle de la Sainte-Trinité, par son intercession et de toute la cour céleste par son autorité et exemple, nos mains n'étant pas assez pures pour présenter nos offrandes à la pureté même, nous croyons que celles qui ont été dignes de le porter, les rendront hosties agréables et c'est chose bien raisonnable qu'ayant été médiatrice de ces bienfaits, elle le soit de nos actions de grâces », cité dans l'article de Maurice de Vaulgrenant, « Le voeu de Louis XIII », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 24, n°102, 1938. p. 47-58.

¹¹²⁹ *Testament*, éd. cit., p. 241-242.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 242.

II-3-2- « Le troupeau est-il fait pour le berger ou le berger pour le troupeau ? »

En effet, il ne suffit pas d'être un bon roi, il faut aussi que le troupeau que l'on guide et que l'on nourrit ne contienne pas de brebis galeuses et soit docile. Le berger et le troupeau sont indissociables, et, comme l'affirme La Bruyère, pour que l'un réussisse, il faut que l'autre soit en parfaite harmonie avec lui¹¹³¹. La mission du roi consiste donc également à faire preuve de clairvoyance, à savoir habilement choisir son entourage et à ramener sous sa houlette des brebis qui s'égarent facilement.

- **Les « pestes de cour »**

Parce qu'il est inspiré par la morale divine, et au nom de la justice dont il est dépositaire, le roi doit s'appliquer à choisir les bons conseillers pour diriger ce peuple qui se met sous sa protection et attend qu'il éclaire son chemin. Il doit repérer, malgré les obstacles que pose l'hypocrisie de la Cour, ceux qui sauront agir pour le bien de l'État, comme on le voit dans *Esther* ou *Venceslas*. Il lui faut récompenser la fidélité des ministres vertueux et surtout les distinguer des mauvais, qui savent, eux, flatter et tromper, et n'hésitent pas à désigner comme coupables, pour éliminer tout obstacle, ceux qui justement sont les plus honnêtes et les plus dévoués à l'État. Cette distinction quasi biblique entre « le bon grain et l'ivraie », c'est ce que parvient à faire, dans *Esther*, Assureus, le roi de Perse, en préférant Mardochée à Haman, malgré la conspiration que celui-ci a menée :

Haman, de bons sujets me tiennent lieu de princes ;
Je sais bien estimer la noblesse du sang,
Mais la fidélité me plaît plus que le rang.¹¹³²

De même, Ladislas, dans *Venceslas*, apprend à admettre ses erreurs passées et à reconnaître les bons serviteurs. Lui, l'ennemi mortel du Duc, dont il était à tort jaloux et qu'il avait voulu assassiner, prend conscience de son aveuglement après avoir malencontreusement tué son frère. Transformé en souverain magnanime, il prie le Duc de rester à son service :

Non, non, vous devez, Duc, vos soins à ma province, [...] ;
Qui trouve où dignement reposer sa couronne,
Qui rencontre à son trône une ferme colonne,
Qui possède un sujet digne de cet emploi,
Peut vanter son bonheur et peut dire être roi.¹¹³³

¹¹³¹ « Le troupeau est-il fait pour le berger ou le berger pour le troupeau ? Image naïve des peuples et du prince qui les gouverne, s'il est bon prince », *Les Caractères*, éd. cit., « Du Souverain et de la République », X, 29, p. 291.

¹¹³² Éd. cit., V, 2, v. 1570-1572, p. 179.

¹¹³³ Éd. cit., V, 9, v. 1819-1826, p. 1072.

La reconnaissance des mérites des bons serviteurs est une vertu royale essentielle. Machiavel, comme Richelieu, ne manquent pas de le rappeler¹¹³⁴, Richelieu insistant particulièrement sur la différence entre récompenser des services rendus et distribuer des faveurs gratuites :

[I]l y a cette différence entre les grâces qui se font par reconnaissance de service et celles qui n'ont d'autre fondement que la pure faveur des rois : que celles-ci doivent être fort modérées, au lieu que les autres ne doivent avoir d'autres bornes que celles mêmes des services qui ont été rendus au public.

Le bien des États requiert si absolument que leurs princes soient libéraux que, s'il m'est quelquefois venu dans l'esprit qu'il se trouve des hommes qui, par leur propension naturelle, ne sont pas bienfaisants, j'ai toujours estimé que ce défaut, blâmable en toute sorte de personnes, est une dangereuse imperfection aux souverains qui, étant, à titre plus particulier que les autres, l'image de leur Créateur, qui, par sa nature, fait bien à tout le monde, ne peuvent pas ne l'imiter en ce point sans en être responsables devant lui.¹¹³⁵

Mais savoir reconnaître le bon grain de l'ivraie suppose aussi de se débarrasser de l'ivraie. Foin des ambitieux, des arrogants et des intrigants, ces « pestes de cour », qui font plus de tort au royaume que les pires ennemis ! Le mot est employé dans le *Testament politique* de Richelieu qui en décrit les méfaits dans un chapitre intitulé « Qui traite du mal que les flatteurs, médisants et faiseurs d'intrigues causent d'ordinaire aux États et représente combien il est important de les éloigner d'auprès des rois et de les bannir de leur cour » :

Il n'y a point de peste si capable de ruiner un État que les flatteurs, médisants et certains esprits qui n'ont autre dessein que de former des cabales et des intrigues dans les cours.¹¹³⁶

Nous avons vu que très souvent, dans les pièces de la première période, le débat entre la clémence et la raison d'État s'incarnait, dramatiquement parlant, par l'opposition de deux conseillers du roi, le conseiller magnanime et le conseiller machiavélique¹¹³⁷. Ce dernier correspond exactement à ce que Richelieu appelle « la peste de cour » ; plusieurs pièces y font allusion, comme *La Mort de Pompée* de Corneille ou *La Mort de Sénèque* de Tristan. Dans *La Mort de Pompée*, Cléopâtre utilise le terme pour désigner les trois conseillers de Ptolémée :

On voit un Achillas, un Septime, un Photin,
Arbitres souverains d'un si noble destin,
Un roi qui de ses mains a reçu la couronne

¹¹³⁴ Machiavel, *Le Prince*, ch. XXI : « Un prince doit encore montrer qu'il apprécie les divers talents, accordant travail et honneurs à ceux qui s'illustrent le plus en tel ou tel art », éd. cit., p. 120 ; et ch. XXII : « D'autre part, le seigneur, afin de se l'attacher, couvrira d'honneurs [le ministre dévoué], de charges, de richesses, gagnera sa reconnaissance, le persuadera qu'il ne peut se passer de ses services », *ibid.*, p. 123.

¹¹³⁵ *Testament*, éd. cit., p. 263-264.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 279.

¹¹³⁷ Voir *supra*, p. 253 *sqq.*

A ces pestes de cour lâchement l'abandonne¹¹³⁸.

Dans *La Mort de Sénèque*, Sabine l'emploie pour dénigrer Sénèque, objet de sa haine¹¹³⁹. Le mauvais conseiller est en effet celui qui entraîne le roi sur la mauvaise pente, flatte ses défauts ou exploite sa faiblesse. *Alcionée* de Du Ryer est un bon exemple de cette influence pernicieuse. Les deux courtisans, Alcire et Callisthène, prétendument amis d'Alcionée, en réalité jaloux de son mérite, poussent le roi de Lydie vaincu par Alcionée à trahir l'accord qu'il a passé avec son vainqueur : la main de sa fille en échange de son maintien sur le trône. Alcionée, lui, de son côté, ne parvient pas, malgré les mises en garde, à douter de la parole du roi :

Vous me l'avez promise et s'il est vrai qu'un Roi
Se fait de sa parole une puissante loi,
Que n'attendrais-je pas du Roi le plus auguste,
Qui joigne à sa grandeur le beau titre de juste ?¹¹⁴⁰

Or ce roi « si juste » sera détourné de son devoir par ces traîtres, ces « amis dissimulés »¹¹⁴¹ d'Alcionée qui découvre, avec eux, la perversité de la Cour, lieu de tous les mensonges et de toutes les trahisons :

Cette source éternelle et de vents et d'orages
Cette mer inconstante et fameuse en naufrages,
La cour, pour dire plus, ayant beaucoup promis,
A-t-elle accoutumé de donner des amis ?¹¹⁴²

Cette représentation négative de la Cour, idée chère à Du Ryer que l'on retrouve dans ses autres pièces, *Esther* ou *Thémistocle*¹¹⁴³, n'était pas pour déplaire à Richelieu qui conseille au Roi de « bannir du cabinet et de la cour tout ensemble » ces gens qui « par leurs flatteries, par leurs artifices et par leurs médisances », renversent « l'ordre et la règle » de l'État¹¹⁴⁴. Pour longtemps, la satire du courtisan va devenir un des thèmes favoris de la littérature morale. Il ne s'agit pas d'ailleurs toujours de traîtres ou de malfaisants, il suffit que leur ambition soit un danger pour le royaume. Les Grands arrogants dont Richelieu a

¹¹³⁸ *La Mort de Pompée*, éd. cit., II, 2, v. 583-586, p. 1096-1097.

¹¹³⁹ *La Mort de Sénèque*, éd. cit., V, 4, v. 1769, p. 400 (« Quoi ! nous ne verrons plus cette peste de Cour ? »).

¹¹⁴⁰ *Alcionée*, éd. cit., II, 3, v. 524-526, p. 103.

¹¹⁴¹ « Allez, allez ingrats, âmes lâches et noires / Qui tenez vos grandeurs de mes seules victoires ; / Amis dissimulés, faible et trompeur appui, / Amis avec le sort, ennemis avec lui », *ibid.*, IV, 3, v. 1151-1154, p. 124-125.

¹¹⁴² *Ibid.*, v. 1163-1166, p. 125.

¹¹⁴³ Dans *Esther* : « La cour où vous entrez est fertile en malices, / C'est un théâtre ouvert à tous les artifices, / Où l'ami le plus franc est toujours un menteur, / Où le plus défiant est le meilleur acteur », éd. cit., I, 3, v. 225-228, p. 98. Dans *Thémistocle* : « Enfin comme la cour inconstante et trompeuse / À l'exemple du prince est lâche et généreuse, / La cour plaint son sort et la cour l'honora / Parce qu'en sa faveur le roi se déclara », éd. cit., I, 1, v. 85-88, p. 233.

¹¹⁴⁴ *Testament*, éd. cit., p. 279-280.

dû sans cesse rabattre l'orgueil et les prétentions¹¹⁴⁵ se reconnaîtront sans doute dans le personnage du Comte d'Essex de La Calprenède. Elisabeth, bien qu'encore attendrie par un reste de passion, finit par écouter la raison d'État et par ordonner son exécution. Essex n'est peut-être pas l'ennemi dangereux que lui décrit Cécile, son secrétaire d'État, mais il a trop de puissance et trop d'orgueil pour ne pas représenter un danger pour l'État. Le comte de Soubtantonne, ami d'Essex, tente de lui faire comprendre que la Reine ne prendra aucun risque qui menacerait son pouvoir :

Et nous voyons encor les pitoyables restes
De ceux dont la fortune avait fait trop d'éclat
Et qui sont immolés à ses raisons d'État.¹¹⁴⁶

Là encore, nous reconnaissons les mises en garde que Richelieu adresse au Roi à l'encontre de ces gentilhommes dont il connaît bien, pour en faire partie, le courage et l'arrogance. Aussi convient-il, selon lui, de tenir la noblesse dans les strictes limites de l'obéissance :

La noblesse ayant témoigné en la guerre [...] qu'elle était héritière de la vertu de ses ancêtres, qui donna lieu à César de la préférer à toute autre, il est besoin de la discipliner [...]. Comme les gentilhommes méritent d'être bien traités lorsqu'ils font bien, il faut leur être sévères s'ils manquent à ce à quoi la naissance les oblige¹¹⁴⁷.

L'édit contre les duels s'explique ainsi comme un moyen non seulement de préserver la vie précieuse des jeunes nobles, mais surtout de « maintenir la règle et la discipline sans laquelle un État ne peut subsister »¹¹⁴⁸. Toujours la stratégie s'est mêlée aux enjeux moraux dans les perspectives politiques du Cardinal.

- « Ce farouche animal sujet au changement »¹¹⁴⁹

Enfin, parallèlement à cette conception du mauvais conseiller, vrai responsable de la mauvaise conduite du roi, et du noble arrogant oubliant le respect qu'il doit à son roi, s'impose un autre aspect de « l'idéologie » de l'époque Richelieu : la représentation du peuple. Selon les théoriciens de cette période, si le roi est bien le père de son peuple, ce n'est pas uniquement par bienveillance et générosité, c'est surtout par nécessité, parce que ce peuple, immature et inconstant, ne peut se gouverner seul. Il « s'égare » facilement, comme les brebis du troupeau que décrit La Bruyère, il peut se disperser ou se laisser

¹¹⁴⁵ Voir *supra*, p. 297-299.

¹¹⁴⁶ Éd. cit., I, 5, v. 290-292, p. 216.

¹¹⁴⁷ *Testament*, éd. cit., p. 150.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁴⁹ Tristan, *La Mort de Sénèque*, v. 143.

« séduire » par un loup de passage. Il a besoin d'un chef, d'un guide qui le protège de lui-même et l'éclaire. A l'image des « Grenouilles qui demandent un Roi », fable célèbre de La Fontaine inspirée d'Esope¹¹⁵⁰, les peuples, écrit Silhon¹¹⁵¹, ne sont jamais contents de l'état où ils se trouvent :

Ils oublient presque toujours ce qu'ils ont et soupirent après ce qu'ils n'ont pas. Et comme s'ils regrettaient leur liberté, bien qu'ils ne l'aient pas donnée, mais qu'ils l'aient chèrement vendue aux Princes qui font leur devoir, ils seraient ravis de la recouvrer, s'ils le pouvaient faire en conscience et de l'exercer encore par les dépositions et les Élections perpétuelles qu'ils feraient de leurs Souverains, et on les verrait toujours occupés après ces charmantes mutations, comme des malades qui demandent toujours à changer de lit, espérant d'être soulagés par ce changement de la fièvre qui les travaille.¹¹⁵²

Richelieu confirme ce jugement dans le *Testament* en consacrant tout un chapitre au sujet : « Du peuple ». Au constat de Silhon, il ajoute des explications et des conseils au Roi :

Tous les politiques sont d'accord que, si les peuples étaient trop à leur aise, il serait impossible de les contenir dans les règles de leur devoir. Leur fondement est qu'ayant moins de connaissances que les autres ordres de l'État beaucoup plus cultivés et plus instruits, s'ils n'étaient pas retenus par quelques nécessités, difficilement demeureraient-ils dans les règles qui leur sont prescrites par la raison et par les lois.

La raison ne permet pas de les exempter de toutes charges, parce qu'en perdant en tel cas la marque de leur sujétion, ils perdraient aussi la mémoire de leur condition et que, s'ils étaient libres de tributs, ils penseraient l'être de l'obéissance.

Il les faut comparer aux mulets qui, étant accoutumés à la charge, se gâtent par un long repos plus que par le travail.¹¹⁵³

Cette image du peuple ignorant et incapable de se conduire, stupide, versatile et dangereux se maintient tout au long du siècle jusqu'à La Fontaine et La Bruyère, lorsque Louis XIV officialisera le pouvoir absolu¹¹⁵⁴, mais elle domine particulièrement dans les pièces de cette première période de *La Mort de César* (1635) à *Esther* (1642). Ainsi, dans *La Mort de César*, Antoine met-il en garde César contre sa trop grande confiance dans un peuple décevant :

Ces âmes du commun tiennent de leur naissance
Insensibles toujours à la reconnaissance ;

¹¹⁵⁰ Éd. cit., livre III, fable IV, p. 88.

¹¹⁵¹ Conseiller d'État, académicien, Jean Silhon est un des principaux panégyristes de Richelieu. Il entre ensuite au service de Mazarin et en subit les conséquences durant la Fronde (sa maison fut pillée). Il mourut en 1667.

¹¹⁵² *De la certitude des connaissances humaines où sont particulièrement expliqués les principes et les fondements de la morale, de la politique, avec des observations sur la manière de raisonner par l'assemblage de plusieurs moyens, confirmée par des exemples et particulièrement de la religion chrétienne*, Première partie, Paris, impr. Royale, 1661, p. 333-334.

¹¹⁵³ *Testament*, éd. cit., p. 180.

¹¹⁵⁴ « Quand le peuple est en mouvement, on ne comprend pas par où le calme peut y rentrer ; et quand il est paisible, on ne voit pas par où le calme peut en sortir », *Les Caractères*, « Du Souverain et de la République », éd. cit., X, 6, p. 276.

Les bienfaits n'ont pour eux que de faibles appâts
 Si bien que le plus sûr est de les tenir bas.
 C'est le moyen de faire, en vivant de la sorte
 Que votre autorité soit toujours la plus forte
 La rigueur les instruit ; leur montre le devoir ;
 Et leur ôte le vice avecque le pouvoir.
 Un esprit populaire est souple dans la peine,
 Et semblable au lion, il est doux à la chaîne¹¹⁵⁵.

De son côté, Brutus ne se faisait pas d'illusion sur le soutien que lui apporterait « ce faible et lâche peuple » qui a laissé César installer la dictature et ne prend même pas conscience de sa soumission : « Et baise encore la main qui le met en servage »¹¹⁵⁶. A la fin de la pièce, il constate qu'il ne s'est pas trompé. Personne, parmi les gens du peuple, n'a compris qu'il voulait leur libération :

Ces hommes sans courage, et pleins d'ingratitude,
 Sont dignes de leur honte et de leur servitude :
 Loin de briser le joug qu'on leur avait ôté,
 Les lâches ont horreur du nom de liberté.¹¹⁵⁷

Dans *La Mort de Brute et de Porcie*, de Guérin de Bouscal, le même Brutus, bien qu'ardent défenseur du peuple, admet qu'il manque de constance et subit l'influence du régime qui le gouverne¹¹⁵⁸. De Guérin de Bouscal encore, *La Mort d'Agis* montre un peuple versatile soutenant tantôt Agis, tantôt son beau-père, Léonidas, sans aucun état d'âme¹¹⁵⁹. Quant à Du Ryer, il emploie dans *Saül* les mots de « peuple lâche, variable, aveugle » et dans *Esther*, il fait dire au mauvais ministre (Hamman) :

Le peuple est dangereux si on ne le maîtrise,
 Il pense qu'on le craint quand on le favorise,
 Et sur cette croyance autorisant ses droits
 Quelquefois il devient le tyran de ses rois.¹¹⁶⁰

Tristan partage cette opinion largement répandue. Dans *La Mort de Sénèque*, Néron emploie une métaphore éclairante pour désigner le peuple versatile (nous soulignons) :

¹¹⁵⁵ Éd. cit., III, 1, p. 33.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, I, 1, p. 5 et 6.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, V, 4, p. 73.

¹¹⁵⁸ « Car un peuple soumis aux volontés d'un Prince / Se décharge sur lui des soins de la province, / Néglige ses valeurs, cache ses actions, / Content de s'acquitter des obligations ; [...] Au lieu que sous les lois de la Démocratie, / Chacun cherche l'honneur aux dépens de sa vie », éd. cit., I, 1, p. 11.

¹¹⁵⁹ Le peuple réclame la mort de Léonidas, Agis protège son beau-père et le fait reconduire chez lui par ses soldats (I, 1). Peu après (II, 3), c'est au tour d'Agis d'être menacé par la foule, Léonidas empêche la violence d'« une foule imprudente », et la décrit ainsi : « Le peuple en ses désirs est la vivante image / D'un homme furieux, qui veut se faire outrage, / Et qui dans ses transports croit que c'est l'outrager, / Qu'éloigner le poignard dont il veut s'égorger » (éd. cit., p. 25). Jusqu'à la fin de la pièce, le peuple oscillera entre Agis et son beau-père. Son inconstance est rappelée régulièrement, comme ici par Léonidas : « Dis-lui que je le plains dedans son imprudence, / Que le peuple qu'il mène, est rempli d'inconstance » (II, 5, p. 34). Ou, plus loin, par le conseiller d'Agis : « Le peuple s'arme, / Et nul ne sait encor le sujet de l'alarme, / Un murmure confus s'étend de tous côtés, / Chacun se plaint de vous et blâme vos bontés : / Et je crains qu'à la fin cette foule imprudente / Ne nous fasse éprouver comme elle est inconstante » (III, 4, p. 56).

¹¹⁶⁰ *Saül*, éd. cit., I, 2, p. 7 ; *Esther*, éd. cit., II, 3, v. 625-628, p. 122.

Tu sais l'humeur du peuple, il faut qu'on la respecte,
Ce farouche animal sujet au changement
Commence à s'ennuyer de mon gouvernement,
Et pourrait essayer de se mettre en franchise
Si mes déportements lui donnent quelque prise.

Pison, le chef de la conjuration contre Néron, n'a pas plus de confiance dans le soutien du peuple et réplique à Rufus qui lui conseille de s'adresser à lui :

Au peuple ? présenter des vœux et des requêtes ?
Tu veux que je me fie à ce monstre à cent têtes,
D'opinion diverse et sans docilité
Qui n'embrasse l'honneur qu'avec l'utilité ?¹¹⁶¹

Corneille, comme toujours, se distingue de ses pairs en faisant évoluer l'image du peuple dans les années charnières qui marquent le changement de décennie (1640-1642). Dans *Horace*, apparaît un peuple inconstant et immature, que révèle le discours du Vieil Horace à son fils dans l'acte V :

Horace, ne crois pas que le peuple stupide
Soit le maître absolu d'un renom bien solide.
Sa voix tumultueuse assez souvent fait bruit,
Mais un moment l'élève, un moment le détruit,
Et ce qu'il contribue à notre renommée
Toujours en moins de rien se dissipe en fumée.¹¹⁶²

Mais cette image du peuple aura déjà évolué dans *Polyeucte*, qui marque la fin de l'ère Richelieu¹¹⁶³. Un peuple plus « mature » se fait entendre, un peuple qui sait ce qui est bon pour lui et n'a plus l'inconstance et la versatilité qu'on lui prêtait précédemment. Albin, le confident de Félix, le prévient de la prise de position du peuple en faveur de Polyeucte. Il insiste sur la qualité de ce soutien qui n'a rien d'éphémère ni de fragile :

Je dois vous avertir en serviteur fidèle
Qu'en sa faveur déjà la ville se rebelle,
Et ne peut voir passer par la rigueur des lois
Sa dernière espérance, et le sang de ses Rois.
Je tiens sa prison même assez mal assurée,
J'ai laissé tout autour une troupe éplorée,
Je crains qu'on ne la force.

De cet avertissement, Félix tire conclusion qu'il faut exécuter Polyeucte, malgré les mises en garde d'Albin :

Mais voyez que sa mort mettra ce Peuple en rage,

¹¹⁶¹ Éd. cit., I, 1, v. 142-146, p. 33 et IV, 2, v. 1215-1218, p. 379.

¹¹⁶² Éd. cit., V, 3, v. 1711-1716, p. 899.

¹¹⁶³ On sait, grâce à *La Pratique du théâtre* que la pièce, bien que jouée sans doute en janvier 1643, était prête avant la mort du Cardinal, puisque d'Aubignac rapporte la désapprobation de Richelieu devant les « injures atroces [de Stratonice] contre le Christianisme », voir *supra*, p. 289, note 948.

Que c'est mal le guérir que le désespérer.¹¹⁶⁴

Si finalement Félix échappe à la fureur du peuple à laquelle il s'attend (« Que la rage du Peuple à présent se déploie », v. 1687), ce n'est pas parce que celui-ci a changé d'avis et a renoncé à venger Polyeucte, c'est plutôt parce que lui, Félix, a changé. Rallié au christianisme, il n'accorde plus aucune importance au pouvoir, ayant trouvé dans l'épreuve du martyr une gloire d'un tout autre niveau, c'est ce qu'il explique à Sévère dans la dernière scène de la pièce :

Ne me reprochez plus que par mes cruautés
Je tâche à conserver mes tristes Dignités,
Je dépose à vos pieds l'éclat de leur faux lustre
Celle où j'ose aspirer est d'un rang plus illustre.¹¹⁶⁵

Bientôt, dans les pièces de la seconde période, dans *Héraclius*, *Don Sanche*, *Nicomède*, *Pertharite*... s'affirmera la vision d'un peuple plus réfléchi et plus responsable, d'un peuple sage et éclairé, qui prend en charge son destin. Là se repère un changement radical dans les mentalités françaises au cœur du XVII^e siècle.

La période 1634-1643, où la monarchie absolue s'affirme à travers la réduction de toutes les oppositions et le choix de la guerre contre les Habsbourg, est aussi la période où le théâtre s'épanouit et devient un instrument officiel de la politique royale. Jusqu'à quel point l'influence de Richelieu s'exerce-t-elle sur les pièces de cette époque ? Nous avons vu, avec le cas « Corneille », que la « manutention des esprits » ne s'opérait pas si facilement et que les esprits n'adhéraient finalement à la politique imposée que dans la mesure où cette politique rejoignait leurs propres préoccupations. La grandeur et l'héroïsme marquent cette époque, parce que la tragédie « demande de grands périls pour ses héros »¹¹⁶⁶, mais aussi parce que la grandeur caractérise le « règne » de Richelieu, une grandeur faite de rigueur et parfois d'injustices, qu'il faudrait peut-être appeler « sacrifices », mais une grandeur incontestable où l'intérêt de chacun s'efface devant la raison d'État. Cette période est celle où le théâtre rencontre, grâce à une certaine stabilisation de la société, des troupes et du public, des conditions particulièrement favorables d'épanouissement, celle aussi où les théoriciens et les praticiens s'accordent finalement sur une définition des genres et une application des règles, celle enfin, unique dans nos trois périodes, où la morale des pièces rejoint l'idéologie officielle. Il n'était pas nécessaire à Richelieu d'imposer ses idées, elles ne pouvaient qu'être partagées par des auteurs aussi soucieux que lui de la grandeur de la France et de la valeur de son

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, III, 5, v. 1069-1075, p. 1024 et V, 1, v. 1504-1505, p. 1039.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, V, 6, v. 1768-1769, p. 1048.

¹¹⁶⁶ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 125.

représentant. On reconnaîtra à ce grand homme d'État une volonté farouche d'élever son roi au niveau des figures mythiques qui sont restées gravées dans le cœur des Français¹¹⁶⁷. On lui reconnaîtra aussi, malgré la dureté impitoyable de nombre de ses décisions, le souci constant de la gloire de la France, et dans tous ses écrits, un attachement inébranlable aux valeurs aristocratiques que symbolise, entre autres, le héros cornélien. Lorsque Paul Bénichou écrit dans *Morales du Grand Siècle* : « Le but vers lequel tend Corneille, c'est de concilier finalement la royauté et les "gens de cœur" »¹¹⁶⁸, il pourrait tout aussi bien attribuer cette ambition à la plupart des auteurs de cette première période, à la fois nostalgiques et pleins d'espoir devant une monarchie qu'ils voudraient en totale harmonie avec les valeurs portées par le roi et le héros de leurs pièces : la justice, le dévouement à l'intérêt public, la générosité.

Mazarin, dont les qualités diplomatiques et l'extrême intelligence avaient été repérées par Richelieu et le Roi, avait choisi la France comme seconde patrie et était devenu un indispensable négociateur. Il ne quitta pas son maître dans ses derniers moments. Fils spirituel ? En tout cas, d'homme de confiance, de conseiller et de disciple de Richelieu, Mazarin devient son successeur. D'un cardinal à l'autre, d'un austère et impitoyable censeur au diplomate habile, quelles seront les conséquences pour les pièces écrites et jouées dans la décennie suivante, la décennie de la Fronde ? À quel point les stratégies politiques des dirigeants de la France ont-elles influencé la « fabrique » du théâtre français ?

¹¹⁶⁷ « Sous les rois de la 1^{ère}, 2^e et 3^{ème} race, jusqu'à Philippe le Bel, le trésor des cœurs a été le seul bien public qui se conservait en ce royaume », *Testament*, éd. cit., p. 369.

¹¹⁶⁸ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, éd. cit., p. 106.

CHAPITRE II

1643-1653 : LES DOUTES DU HÉROS

Richelieu meurt le 4 décembre 1642. Dès le lendemain, Mazarin entre au Conseil des affaires. Recommandé au Roi par Richelieu lui-même, Mazarin reçoit une investiture particulière en devenant le parrain du dauphin, lors du baptême qui a lieu peu avant la mort de Louis XIII, le 21 avril 1643. Trois ans plus tard, la Reine le fait surintendant de l'éducation du jeune roi. Son influence sur son filleul sera fondamentale. En héritant de la France de Richelieu, Mazarin hérite de sa grandeur, de son organisation, de l'importance que son prédécesseur a réussi à lui forger, mais aussi des conflits et divisions qu'il n'a pas pu régler avant sa mort. La guerre de Trente Ans est loin d'être terminée, même si Richelieu avait posé les bases des négociations de paix¹¹⁶⁹, les Grands et le peuple, pour des raisons différentes, sont toujours prêts à de nouvelles révoltes. Si Mazarin a été à l'école de Richelieu pour la conduite des affaires de l'État, il n'a pas la même personnalité, la même sensibilité, et surtout il souffre d'un « handicap » dérangerant dans cette France du milieu du XVII^e siècle : il est d'origine italienne, et le souvenir de Concini hante encore toutes les mémoires¹¹⁷⁰. Dans les affaires de l'État, comme dans la politique culturelle, sa gestion est très différente de celle de Richelieu : fuyant et ambigu, mais conciliateur et souple, il ne juge pas, il punit rarement, il achète, il attire à lui, il annexe.

D'un côté, il aura à affronter une crise sans précédent, non par sa nature, la contestation des Grands étant endémique depuis l'installation de la monarchie héréditaire, et les révoltes populaires récurrentes sous Richelieu, mais par son ampleur, puisque la Fronde des Princes succèdera à la Fronde parlementaire et que les deux cumulées s'étendront sur une durée de plus de quatre années. De l'autre, il sera confronté à cette guerre qui ruine la France, qu'il voudrait définitivement régler et dont il suit les péripéties depuis l'affaire de la Valteline, qui l'a fait remarquer de Richelieu et de Louis XIII¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁹ Richelieu attribue déjà au Roi la gloire de la paix dans son *Testament* (« vous êtes parvenu à la conclusion d'une paix », *op. cit.*, p. 86), plus de dix ans avant le traité de Westphalie et vingt ans avant la paix des Pyrénées !

¹¹⁷⁰ « Que ton Altesse Mazarine / Craigne le destin de Conchine. [...] / Rejeton de feu Concini, / Pour tout dire Mazarini, / Ta carcasse désentraillée, / Par la canaille tiraillée, / Ensanglantera le pavé », *La Mazarinade*, pamphlet attribué à Scarron qui l'a désavoué, dans *Choix de Mazarinades*, par C. Moreau, éd. cit., tome II, p. 244 et 251.

¹¹⁷¹ Voir *supra*, p. 300, note 998.

Mais il laissera également « son empreinte, », comme l'écrit Pierre Goubert¹¹⁷², par « l'air de Rome » qu'il fera souffler sur Paris. Passionné de musique dès son jeune âge, le cardinal tâchera d'importer l'art italien en France, et plus particulièrement l'opéra qui l'avait tant séduit à la cour de Rome. Philippe Beaussant résume ainsi ce rôle primordial que Mazarin prendra dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la musique, en ces années de crise qui préparent l'avènement du Roi Soleil et le triomphe de l'opéra en France : « Italien par toutes ses fibres, il l'était plus encore dans son amour de l'art : il a voulu faire de Paris une sorte de colonie du baroque italien, une greffe de la Rome d'Urbain VIII »¹¹⁷³. Cette greffe, dans les circonstances que nous venons d'évoquer, prendra-t-elle facilement dans cette époque de crise et ne se fera-t-elle pas au détriment des œuvres françaises, dont les auteurs se retrouveront désorientés non seulement par les divisions de l'État, mais par la désaffection soudaine du pouvoir ?

I- MAZARIN : L'ÉTAT DIVISÉ

La mort de Richelieu, suivie presque immédiatement par celle de Louis XIII, redonne aux Grands une arrogance qui s'appuie sur le mécontentement général dû aux impôts écrasants et aux ravages de la guerre. La cabale des Importants réunit aussitôt après la mort du Roi la plupart des Grands malmenés par Richelieu¹¹⁷⁴, avec, à leur tête, le duc de Beaufort, gouverneur des enfants royaux et fils du duc de Vendôme, le marquis de Châteauneuf, le comte de Montrésor, ainsi que les ducs de Guise, d'Épernon, les duchesses de Chevreuse et de Montbazou. Le but est de discréditer Mazarin et même de l'éliminer, ce qui fait reculer certains des conjurés, comme Henri de Campion, qui éprouve « de la répugnance à l'injuste dessein du duc de Beaufort »¹¹⁷⁵. Le complot échoue, Beaufort et Montrésor sont arrêtés, les autres comploteurs s'enfuient ou sont consignés en province. Mais cette cabale n'est que l'amorce de la Fronde des Princes qui commence en 1649 et prend le relais de La Fronde parlementaire. La France se retrouve de toutes parts attaquée et saccagée. Aux ravages de la guerre de Trente Ans s'ajoutent ceux de la guerre civile, qui

¹¹⁷² *Mazarin*, Arthème Fayard, 1990, cinquième partie « L'empreinte et l'héritage », chapitre XVIII « L'air de Rome », p. 449.

¹¹⁷³ Philippe Beaussant, *Mazarin et la musique*, 1992, in Ressources numériques Philidor, CMBV (Centre de musique baroque de Versailles).

¹¹⁷⁴ Voir *supra*, p. 297.

¹¹⁷⁵ *Mémoires d'Henri de Campion*, annoté par C. Moreau, Paris, P. Jannet, 1857, p. 202. Voir pour les Campion, amis de Corneille et en particulier, pour Alexandre, frère d'Henri, *supra* la note 1092, p. 318.

rappelle l'époque de la Ligue et des guerres de religion. Pourtant, comme le souligne Marc Ferro, « la religion n'intervient pas »¹¹⁷⁶, ou du moins pas directement, dans cette crise, qui relève plus d'une remise en question des Institutions et des conséquences de la « cruelle guerre »¹¹⁷⁷. Officiellement, la Fronde dure un peu plus de quatre ans (1648-1653), mais on comprend, à travers la cabale des Importants commencée dès la mort de Richelieu et les manifestations de révolte qui se perpétueront bien après l'amnistie de 1652, que les prémisses comme les prolongements de cette crise dépassent largement ces limites.

I-1- « Le désordre régnait partout »

Dans cette France ravagée où, comme le constatera Louis XIV, « le désordre régnait partout »¹¹⁷⁸, les problèmes externes et internes sont intimement liés à la personnalité du Ministre Principal.

I-1-1- La France saccagée

Durant cette décennie, il est bien difficile de distinguer les problèmes de politique extérieure de ceux de politique intérieure, tant, comme pour l'époque Richelieu, les deux pôles sont intimement mêlés. Si la Fronde parlementaire se déclenche, c'est que la guerre de Trente Ans continue (elle couvre les trente années de la période étudiée) et a d'énormes conséquences matérielles et financières. Certes, les victoires se succèdent côté français, dans les Flandres, en Allemagne, sur mer, menées parfois par de futurs et acharnés frondeurs comme Gaston d'Orléans ou le duc d'Enghien, qui ne prend le titre de Prince de Condé qu'à la mort de son père, en 1646. Dans la dédicace de *Rodogune* qu'il lui adresse, Corneille lui rend hommage, en n'attribuant qu'à ses seuls exploits le redressement de la situation militaire française en ces années 1643-1647 :

La générale consternation où la perte de notre grand monarque nous avait plongés enflait l'orgueil de nos adversaires en un tel point, qu'ils osaient se persuader que du siège de Rocroi dépendait la prise de Paris ; et l'avidité de leur ambition dévorait déjà les frontières. Cependant les premiers miracles de votre valeur renversèrent si pleinement toutes leurs espérances, que ceux-là mêmes qui s'étaient promis tant de conquêtes sur nous, virent terminer la campagne de cette même année par celle que vous fîtes sur eux.¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 162.

¹¹⁷⁷ *La Mazarinade*, éd. cit., p. 245.

¹¹⁷⁸ Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 375.

¹¹⁷⁹ *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 194.

Et de citer les victoires qui sont devenues pour la France « les éclatantes marques de sa nouvelle félicité » : Thionville, Philisbourg, Nördlingen, et surtout Dunkerque¹¹⁸⁰, qui rendit « par la conquête d'une seule ville, [...] nos mers libres, nos côtes affranchies, notre commerce rétabli, la racine de nos maux publics coupée »¹¹⁸¹. Mais les autres chefs militaires de cette période n'ont pas peu contribué à ce redressement. Ils sont tous de haute valeur, comme Turenne, frère du duc de Bouillon, ou le duc de Maillé-Brézé, neveu de Richelieu, qui meurt au combat en 1646, et l'on reconnaît à Mazarin, grâce à son expérience militaire¹¹⁸² et à son habileté de diplomate, un don spécial pour repérer les bons généraux.

La France est victorieuse, mais le pays est ravagé par les batailles et le passage des armées, qui vivent sur l'habitant, pillent et détruisent. La Franche-Comté est martyrisée par la « guerre des moissons » (1636-1646)¹¹⁸³, l'Alsace, la Lorraine, la Bourgogne, la Savoie, la Picardie, l'Île-de-France sont particulièrement touchées, pillées, dévastées, ruinées par les troupes françaises, allemandes, espagnoles, suédoises ... La mère Angélique Arnauld, à Port-Royal, accueille les déshérités et les lazaristes de Vincent de Paul témoignent de l'extrême misère du peuple, comme ici dans la région de Rethel, dans les Ardennes :

Toutes les églises et les plus saints mystères profanés, les ornements pillés, les fonts baptismaux rompus, les prêtres ou tués ou maltraités ou mis en fuite, toutes les maisons démolies, toute la moisson emportée, les terres sans labour et sans semence, la famine et la mortalité presque universelle. [...] Les pauvres qui restent dans ces débris sont réduits, après avoir perdu tout ce qu'ils possédaient, à ramasser par les champs du blé ou avoine, germés et à demi pourris. Le pain qu'ils font est comme de la boue et si malsain que la vie qu'ils mènent est une mort vivante. [...] Leurs visages sont noirs et défigurés, ressemblant plutôt à des fantômes qu'à des hommes.

Un autre témoignage complète ce premier :

¹¹⁸⁰ Thionville, Philippsbourg et Nordlingen étaient « des lieux funestes » pour la France jusqu'à ce que Condé les reprenne : Thionville, tombée en 1639, est reprise le 10 août 1643 et Philippsbourg (ou Philisbourg), perdue en 1635, le 9 septembre 1644. La deuxième bataille de Nördlingen a lieu dix ans après la première (voir *supra*, p. 300), le 3 août 1645. Dunkerque, cédée à l'Espagne en 1559, est assiégée un mois (du 7 septembre au 11 octobre 1646) puis conquise.

¹¹⁸¹ *Ibid.*

¹¹⁸² Mazarin fut capitaine d'infanterie dans un régiment de l'armée pontificale commandé par le Prince de Palestrina, membre de la célèbre famille des Colonna, qui furent ses premiers protecteurs, après avoir été ceux de son père.

¹¹⁸³ En 1640, après le départ des troupes de Saxe-Weimar qui, pour le compte de Richelieu, avait ravagé la Franche-Comté et multiplié les atrocités et celles des troupes lorraines du duc Charles, qui renonce à la protéger, la guerre de Trente Ans prend la forme d'une guerre de partisans. Le marquis de Villeroi reçoit de Richelieu l'ordre de détruire les campagnes autour des villes comtoises : les moissons sont coupées sur pied par des paysans recrutés en Bourgogne. La famine qui sévissait déjà fut accentuée de manière dramatique. C'est dans ces circonstances que se distingue Lacuson, célèbre « héros » de la résistance jurassienne.

Nous assurons voir de nos propres yeux, entre Reims et Rethel, des troupeaux non pas de bêtes, mais d'hommes et de femmes aller aux champs, remuer la terre comme les pourceaux, pour y trouver quelques racines¹¹⁸⁴.

On pense évidemment au texte des *Caractères* de La Bruyère, paru quelque trente années plus tard et qui semble s'en être inspiré :

L'on voit certains animaux farouches, des mâles, et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine ; et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines : ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.¹¹⁸⁵

Mazarin, pourtant, est actif pour mener les négociations de paix. Dès 1644, il envoie un fidèle, Albert Servien¹¹⁸⁶ qui obtiendra, au bout de quatre années difficiles, en octobre 1648, la signature des Traités de Westphalie entre l'empereur d'Allemagne, la France et la Suède. La Guerre de Trente Ans est terminée ... Sauf que l'Espagne, persuadée de pouvoir tirer profit des troubles intérieurs de la France, rompt les négociations et maintient le conflit militaire tout en soutenant, comme elle l'a toujours fait, les opposants à la royauté française. Il faudra attendre dix ans et le Traité des Pyrénées suivi du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, fille du roi d'Espagne, pour que la guerre soit définitivement terminée. Mazarin pourra alors mourir en paix et Louis XIV régner en maître.

Mais les ravages de la guerre avec l'étranger sont encore amplifiés par la crise intérieure et ses conséquences matérielles. Peu de temps avant les Traités de Westphalie, en effet, en août 1648, la Fronde parlementaire a commencé. Mazarin, fort des victoires françaises et de ses succès diplomatiques, croit pouvoir faire arrêter deux conseillers au Parlement qui s'opposaient aux nouvelles taxes¹¹⁸⁷. Mais ce coup de force est mal calculé,

¹¹⁸⁴ Témoignage de prêtres de Rethel dans des brochures mensuelles parues de 1650 à 1655 : *Recueil des relations de ce qui s'est passé pour l'assistance des pauvres*, publié dans un article de Pierre Congar, « Saint-Vincent de Paul, curé de Sedan », dans *Mission et charité, Dans le sillage de Saint-Vincent de Paul*, revue trimestrielle, octobre, décembre 1967.

¹¹⁸⁵ *Les Caractères*, « De l'Homme », éd. cit., XI, 128, p. 339.

¹¹⁸⁶ Ce conseiller d'État, président du parlement de Bordeaux, habile négociateur, était déjà un serviteur dévoué de Richelieu, mais il fut disgracié à la suite d'une cabale en 1635. Son neveu, qui l'accompagne dans ces négociations, est Hugues de Lionne, diplomate célèbre, qui réussit, par le traité des Pyrénées en 1659, à clore définitivement la guerre de Trente Ans. Il fut un des ministres principaux de Louis XIV et un ami fidèle de Fouquet.

¹¹⁸⁷ Le Parlement de Paris, exaspéré par les différentes mesures fiscales inventées pour financer la guerre, a réuni toutes les autres cours souveraines (Cour des Aides, Chambre des Comptes, Grand Conseil) dans une grande salle, la Chambre Saint-Louis, où est élaboré un programme en 27 articles, en opposition complète avec la volonté du pouvoir. Aux demandes de réformes fiscales s'associent des revendications d'ordre institutionnel et politique, comme la suppression des intendants, le droit pour le Parlement de délibérer « à la pluralité des suffrages », et le droit des prisonniers à ne pas être retenus plus de vingt-quatre heures sans être

le peuple et la bourgeoisie parlementaire sont exaspérés par les années de guerre et les impôts. En quelques heures, Paris est en révolution. Cette Journée des Barricades, le 27 août 1648, sonne le début de la Fronde, dite Fronde parlementaire ou Vieille Fronde. La Cour fuit à Rueil. Dans un premier temps, la Reine cède : les parlementaires sont relâchés, les intendants supprimés, les impôts réduits. Ce premier accord est établi deux jours avant la signature des traités de Wesphalie, le 22 octobre. Mais dans la nuit du 5 au 6 janvier 1649, la Reine, les enfants royaux, Gaston d'Orléans et Mazarin fuient à nouveau, à Saint-Germain cette fois, laissant Paris affronter les troupes royales dirigées par Condé. Le Parlement et le peuple voient dans cet acte une véritable déclaration de guerre. Les grands seigneurs s'agitent et se joignent à la révolte. Malgré la paix de Rueil¹¹⁸⁸ signée en mars 1649 entre les parlementaires révoltés et la régente, les esprits ne se calment pas. La Fronde des Princes prend le relais de la Fronde parlementaire. Le pouvoir se retrouve en guerre civile contre son peuple et ses nobles¹¹⁸⁹. Les régions frondeuses (la Champagne, la Guyenne, la Normandie, la Bourgogne ...) ne se soumettront pas facilement. La région de Bordeaux, en particulier, avec la création de l'Ormée, mouvement extrémiste, se rendra la dernière en août 1653. Le sentiment d'inquiétude qui s'empare du pouvoir devant cet embrasement général est accentué par les événements exactement contemporains qui se déroulent en Angleterre. En effet, le roi Charles I^{er} est arrêté en décembre 1648, puis exécuté par son propre peuple, le 9 février 1649, sans avoir revu son épouse, Henriette de France, sœur de Louis XIII, exilée à Paris depuis 1644. L'influence de la révolution anglaise sur le comportement de Mazarin et les stratégies politiques qu'il adapte est primordiale. Mme de Nemours rapporte dans ses *Mémoires* ces mots malheureux du Cardinal qui, en provoquant la colère de Gaston d'Orléans, entraînèrent la libération des princes en février 1651 :

Un jour que Monsieur était au Palais Royal, le Cardinal dit au Roi que le duc de Beaufort et le coadjuteur étaient comme autant de Fairfax et de Cromwells, que le Parlement était comme celui de l'Angleterre et que si on les laissait faire, ils feraient en France tout ce qui avait été fait en Angleterre¹¹⁹⁰.

Monsieur, qui n'attendait sans doute qu'un prétexte pour changer de camp, sauta sur l'occasion et se rallia aux frondeurs, réclamant le départ de Mazarin et obtenant de la reine

déférés devant un juge. En quelque sorte, dit Marc Ferro, « il s'agissait de démanteler l'État Richelieu » (*op. cit.*, p. 163)

¹¹⁸⁸ Les révoltés sont amnistiés et les revendications de la Chambre Saint-Louis sont en partie acceptées, mais Mazarin obtient le maintien des intendants dans les provinces frontalières.

¹¹⁸⁹ Ainsi, dans les témoignages des ravages de la guerre autour de Rethel par les lazaristes de Vincent de Paul (voir page précédente), il ne faut pas oublier que la Champagne fut également dévastée par la guerre civile et que Turenne, passé pendant un temps du côté des frondeurs en 1649, puis au service des Espagnols, va y combattre les troupes royales et être vaincu (défaite de Sommepy, près de Rethel, le 15 décembre 1650).

¹¹⁹⁰ *Mémoires de Mme de Nemours, Nouvelle Collection des Mémoires pour servir l'Histoire de France*, Michaud et Poujoulat, Paris, 1838, tome IX, p. 237.

la libération des princes¹¹⁹¹. Mais les désordres de l'Angleterre n'affectent pas seulement le pouvoir. La stupéfaction et la réprobation devant la décapitation du roi Charles I^{er} s'emparent de tous les protagonistes, même si leurs sympathies vont plutôt du côté des frondeurs, comme Nicolas Goulas, gentilhomme du Duc d'Orléans¹¹⁹² ou le poète Saint-Amant, hostile à la politique de Mazarin¹¹⁹³. Personne ne désire, en France, la disparition de la monarchie, et tous les partis insistent sur leur volonté de la sauver ou de la conforter. Le « gouvernement populaire » est assimilé au chaos et le lien entre le roi et son royaume reste une réalité indiscutable¹¹⁹⁴. Il n'en reste pas moins que, jusqu'à la fin de la Fronde, Mazarin fut obsédé par la crainte que la situation anglaise n'inspirât trop les frondeurs, et que cette inquiétude était partagée par d'autres¹¹⁹⁵.

Cette période est donc marquée par la fin de la guerre de Trente Ans et la crise de la Fronde, une crise exceptionnelle par sa durée mais qui n'est en fait que le prolongement des conflits précédents. Pourquoi a-t-elle pris cette dimension, pourquoi ces multiples rebondissements ? Certes, le pouvoir est fragilisé par la régence, la jeunesse du roi,

¹¹⁹¹ Mazarin, réfugié à Saint-Germain, est vite mis au courant par ses fidèles et « touché et surpris », selon les *Mémoires* de Mme de Nemours (*op. cit.*, p. 639), « du peu d'égard que la reine avait eu pour lui », mais décidé néanmoins à tourner l'affaire à son avantage, prend les devants et va lui-même au Havre délivrer les Princes, arrivant avant le maréchal de Grammont envoyé par la reine.

¹¹⁹² Nicolas Goulas évoque dans ses *Mémoires* « la tragédie qui se jouait alors en Angleterre, laquelle se termina par la plus surprenante chose qui soit arrivée depuis plusieurs siècles ». Il en décrit l'effet sur les Français, accentué par la présence à la cour de France de l'épouse de Charles I^{er}, Henriette de France : « [I]es demandes extravagantes [des Parlementaires anglais] furent incontinent suivies d'une action barbare, [...]. C'est ce que nous apprîmes de ce naguères si florissant royaume, avec étonnement et douleur, pour l'intérêt que nous prenions à ce qui concernait la reine, sœur de Son Altesse royale. Et cette princesse nous était comme une autre Cassandre, qui par la comparaison des maux qui suivaient les mouvements de l'État de son mari, ne nous augurait rien de bon du nôtre ; et elle avait dit franchement à la Reine, et plus d'une fois, que le désastre de l'Angleterre avait eu de plus petits commencements que celui qu'elle voyait à Paris et en France », *Mémoires de Nicolas Goulas [1603-1683], gentilhomme ordinaire de la chambre du duc d'Orléans, publiés par Charles Constant*, Paris, librairie Renouard, 1879, tome II, p. 443 et 445-446.

¹¹⁹³ Dans un sonnet, Saint-Amant s'indigne violemment de l'exécution du roi d'Angleterre : « Voici, princes, voici l'étonnante victime, / Voici l'énorme affront fait à la royauté, / Voici dans le tombeau Charles décapité / Par une main qui tient tout sceptre illégitime. / Tous les crimes du monde, assemblés en un crime, / N'ont rien de comparable à cette impiété ; / Et tous les mots sanglants d'horreur, d'atrocité, / Sont des termes flatteurs quand il faut qu'on l'exprime ». Dans un autre sonnet, le poète refuse la comparaison entre l'Angleterre et la France, affirmant la fidélité et le respect du peuple français pour son roi, au moment où Anne d'Autriche cède à la pression de la rue et relâche les parlementaires arrêtés, peut-être sur les conseils d'Henriette d'Angleterre, réfugiée à la cour : « Qu'on ne compare point les troubles de la Seine / À ceux de la Tamise où l'Orgueil même agit ; / C'est un fleuve brutal qui sans cause mugit, / Mais l'autre avec raison murmure en voix humaine. / Paris aime le Roi, Paris aime la Reine, / Son auguste Sénat pour leur bien le régit », cité dans *Un Académicien du XVII^e siècle : Saint-Amant, son temps, sa vie, ses poésies, 1594-1661* par Paul Durand-Lapie, Paris, Ch. Delagrave, 1898, p. 397 et 376.

¹¹⁹⁴ Ainsi en Guyenne, région soulevée dès 1650 contre Mazarin, un pamphlétaire, auteur de *L'État général des affaires de Guyenne*, au début de 1652, proteste contre l'arrivée à Bordeaux d'un représentant de Cromwell : « Quelque juste haine que nous ayons conçue contre le Mazarin, nous ne prétendons point cependant nous servir de républicains et de parricides pour nous en défaire », cité par Hubert Carrier, *Le Labyrinthe de l'État, Essai sur le débat politique en France au temps de la Fronde (1648-1653)*, Paris, H. Champion, 2004, p. 94.

¹¹⁹⁵ « Ce qui se passait en Angleterre faisait un très mauvais effet : et bien que tout le monde désapprouvât l'emportement des Anglais, on n'en blâmait que l'excès, et non pas les raisons, et le peuple tombait imperceptiblement dans le sentiment dangereux qu'il est naturel et permis de se défendre et de s'armer contre la violence des supérieurs », *Mémoires de Guy Joly, Conseiller au Châtelet de Paris*, Fabry et Barilloy, Genève, 1779, tome I, p. 12.

l'impopularité du Ministre Principal. Mais tout cela n'est pas nouveau pour la France. Cette crise est plus profonde, car toutes les catégories sociales se retrouvent provisoirement unies contre les mêmes fléaux, le poids des impôts, la dévastation du pays, la famine, l'interminable guerre. Le peuple est affamé, décimé, le pays exangue. Mais, plus que tout, peut-être, un changement politique profond est en train, subrepticement, de se mettre en place. Il touche essentiellement les classes sociales dominantes, mais menace, à travers elles, tout l'équilibre de l'État. La noblesse s'estime brimée par l'instauration progressive de la monarchie absolue et la bourgeoisie parlementaire s'alarme de la centralisation du pouvoir et du remplacement des officiers par des fonctionnaires nommés par le Roi. Les trois « États » sont donc à la fois unis dans la protestation et l'inquiétude et divisés par les intérêts divergents de leurs classes. On comprend que la confusion règne durant cette crise où des partis se retrouvent tantôt solidaires, tantôt en opposition, tous tourmentés par les changements institutionnels et l'insécurité permanente. On comprend également pourquoi, à cette époque plus qu'à toute autre, les détours, les contradictions et les reniements soient devenus des procédés courants. Or, dans cet art du louvoiement, Mazarin, saisissant toutes les occasions, fait merveille.

I-1-2- L'homme double

Dans cette crise de l'État, la personnalité de Mazarin, très différente de celle de Richelieu, a sans doute sa part de responsabilité. Dans ses *Mémoires*, Louis XIV rendra hommage à son tuteur en évoquant un ministre « très-habile, très-adroit, qui m'aimait et que j'aimais, qui m'avait rendu de grands services », mais soulignera combien son caractère différait du sien¹¹⁹⁶. Jean-François Paul de Gondi, futur Cardinal de Retz, coadjuteur de l'archevêque de Paris et acharné frondeur, nous a livré, quant à lui, un portrait subtil du nouveau cardinal à son arrivée au pouvoir, exact contraire, en apparence, de son prédécesseur :

L'on voyait sur les degrés du trône, d'où l'âpre et redoutable Richelieu avait foudroyé plutôt que gouverné les humains, un successeur doux, bénin, qui ne voulait rien, qui était au désespoir que sa dignité de cardinal ne lui permît pas de s'humilier autant qu'il l'eût souhaité, devant tout le monde ; qui marchait dans les rues avec deux petits laquais derrière son carrosse¹¹⁹⁷.

Ce portrait est confirmé par les historiens :

Dissimulé, plus avide du pouvoir que de la gloire, il agissait par calcul, non par sentiment, et la vanité ne faussait point son jugement ; sacrifiant l'amour-propre à

¹¹⁹⁶ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 374.

¹¹⁹⁷ *Mémoires du cardinal de Retz*, Genève, Fabry et Barillot, 1779, volume I, p. 98-99.

l'ambition, il entraînait dans les intérêts et les vues des hommes qu'il voulait persuader, et cherchait moins à inspirer le respect pour lui que le mépris pour ses adversaires ; il recourait à des expédients souvent vulgaires, à la duplicité plus qu'à la réflexion, et les promesses ou la moralité le trouvait sans scrupules ; insensible aux sentiments affectueux comme aux injures, il cédait sans regret, pourvu qu'il pût ensuite rentrer dans sa voie et parvenir à son but. Doué d'un jugement net et droit au milieu des jugements passionnés, il avait un esprit prévoyant et fécond, bien que son regard, dans les vastes desseins, n'eût pas une grande portée ; car il était plus actif que créateur, et faisait consister l'art de régner dans l'habileté des négociations ; volonté flexible et non faible, il adopta pour devise : Le temps et moi. Richelieu immola ses ennemis sans pitié, tandis qu'il n'offensa jamais personne pour son propre compte ; il écartait les obstacles au lieu de les briser, et professait la maxime qu'il faut acheter le monde.¹¹⁹⁸

Au grand homme rude mais inspirant le respect succède un homme politique habile et humble mais sans vertus héroïques ni même morales. Mazarin apparaît comme un tel mélange de contradictions que l'intrigue et la manœuvre semblent être « naturellement » ses tactiques privilégiées. Ainsi Pierre Goubert cite cet éloge paru après sa mort :

La vie du grand cardinal Jules Mazarin est de vray un mystérieux énigme composé comme les tableaux les plus achevés, de contrariétés opposées qui le rendent non moins admirable à tous les siècles qu'il est sans doute très difficile de l'imiter. Ah Dieu ! quelles clartés et quelles obscurités ! quelles lumières et quelles ombres vous rehaussent la beauté de cette peinture ! Un Italien français, un soldat Docteur aux Lois, un layque sans ordres sacrez et un Eminentissime Cardinal, un Étranger et un Domestique, un Banni et un Plénipotentiaire, un Sujet et un Ami des Rois ... Un illustre persécuté, des outrages glorieux, un Phénix qui renaît de ses cendres. Un soleil que le retour après les ténèbres d'une épaisse nuit rend plus éclatant : « Post Nubila, Phoebus. » Enfin, enfin, l'arbitre de tant de Peuples, de Nations, devient en peu de mois la dépouille de la mort.¹¹⁹⁹

Aussi bien dans la gestion des impôts qui déclenchent les premiers soulèvements que dans ses relations avec les frondeurs, Mazarin utilise toujours une stratégie du louvoiement : il négocie puis tente un coup de force, mais si ses adversaires résistent, il se rétracte, quitte à retenter la manœuvre un peu plus tard. Tous les événements de la Fronde sont le reflet de cette politique. L'impression de confusion, déjà due à la profondeur de la crise et aux disparités entre les participants, s'en trouve évidemment renforcée. Car il semble que tous soient contaminés, la Reine et la cour en suivant Mazarin, mais aussi le peuple, les parlementaires, les princes comme aspirés eux-mêmes dans la spirale des hésitations et des contradictions savantes de leur adversaire.

¹¹⁹⁸ *Histoire des Italiens* par Cesar Cantu, traduite sous les yeux de l'auteur par Armand Lacombe d'Aphès, Paris, Firmin Didot, 1861, tome IX, p. 169.

¹¹⁹⁹ Éloge funèbre de Mazarin par le père Léon, carme de l'observance de Touraine, prédicateur attaché à la Cour (il fut le confesseur de Richelieu à l'agonie), texte rapporté par Raymond Darricau (*Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France, années 1958-1959*), cité par Pierre Goubert, *Mazarin*, éd. cit., p. 495-496.

I-1-3- « Tout l'État confondu »¹²⁰⁰

La guerre épuise la France et les Français. Mais le sentiment qui domine le plus au moment où se déroulent les événements de la Fronde, est celui de la confusion, de l'anarchie, de la palinodie. Les revirements incessants des uns et des autres produisent une impression d'incohérence, de désorganisation, de vertige. Entre fuite et retour triomphal à Paris, entre répression et soumission, entre union sacrée et divisions, entre fidélité et trahison, on assiste à une valse des comportements qui concerne tous les protagonistes de cette « Fronde » qui n'avait rien d'un jeu d'enfants, si ce n'est son caractère brouillon¹²⁰¹.

La première attitude qui frappe par son incohérence est celle du pouvoir dans la mise en place et le retrait des taxes. Ainsi le toisé, impôt à l'origine du mécontentement des parlementaires¹²⁰², créé en janvier 1644, est remplacé en septembre de la même année par une taxe sur les aisés¹²⁰³, puis les deux impôts sont abandonnés ensemble en septembre 1645, enfin la taxe sur les aisés est remise en circulation en septembre 1646 ... Une autre taxe, la paulette¹²⁰⁴ est modifiée le 12 avril 1648, puis la mesure est supprimée le 16 mai. Le surintendant des finances, Particelli d'Émery (d'origine italienne, ce qui avive les antagonismes), sollicité en juillet 1647 est renvoyé le 9 juillet 1648. Rappelé le 8 novembre 1649, il aurait peut-être été de nouveau remercié s'il n'était mort en mai 1651. Même traitement pour Séguier (Chancelier et Garde des Sceaux au service de Mazarin depuis son arrivée au pouvoir) : il est remplacé par Châteauneuf, un frondeur, le 3 avril 1650, puis par un partisan de Condé deux jours plus tard, mais il reprend son poste le 13 avril. Michel le Tellier (secrétaire d'État à la guerre), Servien et Hugues de Lionne, (négociateurs des traités de Westphalie), fidèles de Mazarin, seront eux aussi écartés ou repris au gré des

¹²⁰⁰ *La Mazarinade*, éd. cit., p. 251.

¹²⁰¹ Retz donne dans ses *Mémoires* l'origine de cette expression : « Quand le Parlement commença à s'assembler pour les affaires publiques, M. le duc d'Orléans et Monsieur le Prince y vinrent assez souvent, comme vous avez vu, et y adoucirent même quelquefois les esprits. Ce calme n'y était que par intervalles. La chaleur revenait au bout de deux jours, et l'on s'assemblait avec la même ardeur que le premier moment. Bachaumont s'avisait de dire un jour, en badinant, que le Parlement faisait comme les écoliers qui frondent dans les fossés de Paris, qui se séparent dès qu'ils voient le lieutenant civil et qui se rassemblent dès qu'il ne paraît plus. Cette comparaison, qui fut trouvée assez plaisante, fut célébrée par les chansons, et elle reflorissait particulièrement lorsque, la paix étant faite entre le Roi et le Parlement, l'on trouva lieu de l'appliquer à la faction particulière de ceux qui ne s'étaient pas accommodés avec la cour. [...] Nous résolûmes, dès ce soir-là, de prendre des cordons de chapeaux qui eussent quelque forme de fronde. Un marchand affidé nous en fit une quantité, qu'il débita à une infinité de gens qui n'y entendaient aucune finesse. Nous n'en portâmes que les derniers pour n'y point faire paraître d'affectation qui en eût gâté tout le mystère. L'effet que cette bagatelle fit est incroyable. Tout fut à la mode, le pain, les chapeaux, les canons, les gants, les manchons, les éventails, les garnitures ; et nous fûmes nous-mêmes à la mode encore plus par cette sottise que par l'essentiel », *Mémoires du Cardinal de Retz*, éd. cit., p. 549.

¹²⁰² L'édit était ancien, il datait d'Henri II, avait été remis en vigueur de 1627 à 1633 et prétendait faire payer une taxe sur les maisons construites sans autorisation dans les faubourgs de Paris (en fonction de la surface occupée, calculée par toise carrée).

¹²⁰³ Sorte d'emprunt sur les fortunes.

¹²⁰⁴ Taxe annuelle créée par Sully en 1604, du nom du financier percepteur Charles Paulet, pour permettre la transmission héréditaire des offices.

événements. Mais ce n'est pas tout, la Reine, la Cour, Mazarin pour sa propre personne, et ses opposants, les frondeurs, tous semblent atteints du même « syndrome de contradiction ». Le ballet des déplacements de la Cour entre Paris et Rueil puis Paris et Saint-Germain entre 1648 et 1649 est suivi par une grande tournée d'inspection en province en février 1650 où les parlementaires susceptibles d'infidélité sont remplacés par des officiers sûrs, comme Corneille, qui devient le 15 février procureur des États de Normandie. Un an plus tard, après la libération des Princes, l'ancien procureur, Baudry, est rétabli dans ses fonctions. Corneille, qui avait vendu sa charge d'avocat pour mieux servir le Roi, se retrouve dépouillé de tout et peut apprécier concrètement les revirements du pouvoir. Car la valse continue : celui-ci fait sans cesse marche arrière, après chaque recul, une décision sévère, après chaque compromis, chaque accord avec le Parlement, un lit de justice¹²⁰⁵. Mazarin lui-même subit sur sa propre personne ces incessantes tergiversations. Exilé en avril 1651, il est rappelé par le Roi en décembre, au moment où sa tête est mise à prix (150 000 livres) par le Parlement. Il repart, à la demande du Conseil, en août 1652 et revient, cette fois accueilli triomphalement, en janvier 1653.

Quant aux frondeurs, ils n'échappent pas eux aussi à l'anarchie ambiante. Condé, vainqueur de Rocroi, génial chef de guerre, protecteur de la famille royale lors de la fuite à Saint-Germain, reste fidèle au Roi jusqu'à la paix de Rueil (mars 1649). Mais mécontent de ne pas se trouver en première place au Conseil du Roi, il opère un virage complet et prend la tête des frondeurs (septembre 1649)¹²⁰⁶, puis entre au service de l'Espagne en octobre 1653 et, devient, comble d'ironie, généralissime des armées espagnoles, qu'il avait combattues si vaillamment. Ennemi de ses propres troupes, il pousse le reniement jusqu'à leur reprendre Rocroi pour le compte des Espagnols en septembre 1653 ! Turenne, autre grand chef de la guerre de Trente Ans, maréchal de France à trente-deux ans, mais frère du

¹²⁰⁵ Les Parlements avaient des droits de remontrance au moment de l'enregistrement des lois. Mais si l'opposition était trop forte, le Roi pouvait décider, dans une séance particulière, appelée « lit de justice » d'imposer ses volontés qu'il était alors impensable de discuter. Entre 1645 et 1648, Anne d'Autriche ne convoque pas moins de quatre lits de justice. A l'occasion du premier, en septembre 1645, Omer Talon, avocat général au Parlement de Paris, ose rappeler au Roi le rôle et les droits du Parlement : « Pour cela, Sire, les rois, vos prédécesseurs, ont déposé entre les mains de leurs parlements non seulement l'exercice de la justice qu'ils doivent à leurs peuples, mais même l'enregistrement des édits et la connaissance des affaires publiques : c'est la loi de l'État, le lien et l'assurance de la royauté ; c'est une espèce de cachet, lequel imprime sur nous les marques de son autorité, sans toutefois nous communiquer sa substance. [...] Lorsque nous faisons entendre à Votre Majesté quelles sont les fonctions des compagnies souveraines et l'emploi des premiers officiers de justice, ce n'est pas pour y chercher notre avantage et nous en prévaloir (à Dieu ne plaise que la cognée s'élève contre le bras qui lui donne le mouvement !) mais pour conserver à Votre Majesté la bienveillance publique de ses peuples, les maintenir dans une obéissance non pas aveugle mais volontaire et clairvoyante », *Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, Paris, Michaud et Poujoulat. 1839, tome VI (*Omer Talon, l'abbé de Choisy*), p. 157-158.

¹²⁰⁶ C'est pourquoi Mazarin et la Reine décident, en janvier 1650, le coup de force de l'arrestation des Princes, Condé, Conti et Longueville qui seront libérés, sous la pression de Monsieur et du Parlement, un an plus tard.

duc de Bouillon¹²⁰⁷, finit par rejoindre son clan et trahit le Roi en février 1649. Il se réconcilie avec Mazarin un an après la libération des Princes, en janvier 1652, entraînant son frère, qui retrouve, en compensation, la principauté de Sedan cédée au Roi en 1641. Au même moment, Gaston d'Orléans, éternel conspirateur¹²⁰⁸ mais fidèle depuis la mort de Louis XIII à la famille royale qu'il a accompagnée dans l'exil à Saint-Germain, opère le revirement inverse et s'allie à Condé. C'est la confusion totale. En cette année 1652, le Parlement de Paris commence à reculer et refuse de s'unir à la Fronde des Princes. Avec le retour de Turenne dans le parti du Roi, le vent semble tourner du côté de Mazarin. Le futur cardinal de Retz, Paul de Gondî, un de ses ennemis les plus acharnés, se rapproche lui aussi du pouvoir en échange du cardinalat, qu'il obtient en février 1652. Rien n'est pourtant encore joué : à Bordeaux, l'Ormée, mouvement extrémiste frondeur, a pris le pouvoir ; à Paris l'armée de Condé se retrouve aux prises avec l'armée royale dirigée à nouveau par Turenne. Quand la Grande Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans, fait donner le canon sur l'armée royale pour protéger Condé, quand les soldats de Condé, réfugiés dans Paris, se mettent à massacrer tous les Parisiens qu'ils soupçonnent de trahison, on atteint des sommets dans la confusion. Qui s'y reconnaîtrait dans ces renversements d'alliances et cette violence fratricide ? La « girouette frondeuse »¹²⁰⁹ finit par dérouter ses propres participants, horrifiés de ces violences anarchiques. Mazarin, ultime tactique pour calmer les esprits, repart en exil. La Fronde touche à sa fin.

Le bilan de la Fronde est désastreux : certaines régions ont perdu en la seule année 1652 un quart de leur population. « Terrible saignée dont les répercussions sur la courbe de la natalité s'observeront vingt ans plus tard. Le commerce extérieur est désorganisé, la marine ruinée »¹²¹⁰. *La Mazarinade* dresse un tableau catastrophique de l'état de la France :

Va rendre compte au Vatican [...]
 Du désordre de nos armées ;
 De nos provinces affamées [...]
 D'avoir perdu par ignorance
 L'autorité des Rois de France ;
 D'avoir au soldat étranger
 Offert la France à saccager ; [...]
 [...], Ministre détestable,
 Bougre, des Bougres le majeur,
 Des politiques le mineur,
 Par qui la France est décriée,
 De ses amis désallée,

¹²⁰⁷ Voir *supra*, p. 192 note 637, p. 298 note 989, p. 301.

¹²⁰⁸ Voir *supra*, p. 298 note 990, p. 301, p. 341.

¹²⁰⁹ Katia Béguin, *Changements de partis et opportunisme durant la Fronde (1648-1653), La mort de la politique ancienne ?* In *Politix*. Vol. 14, N°56. Quatrième trimestre 2001, p. 43-54.

¹²¹⁰ Georges Duby, *Histoire de France*, Paris, Larousse, 1970, p. 276.

Par qui le commerce est perdu,
Enfin tout l'État confondu¹²¹¹.

Mais le pamphlétaire se trompe. « L'autorité des Rois de France » n'est pas « perdue », au contraire, le pouvoir royal sort renforcé de cette épreuve. Le Roi, dont la majorité a été proclamée le 7 septembre 1651, est accueilli triomphalement dans sa capitale en octobre 1652, Mazarin, tant haï, tant insulté, ridiculisé par des milliers de pamphlets, et dont *La Mazarinade* annonçait la mort infamante¹²¹², est acclamé à Paris en janvier 1653. Louis XIV n'oubliera jamais la Fronde, ni la fuite à Saint-Germain, de nuit, en janvier 1649, ni l'humiliation subie lorsqu'une délégation de Parisiens défila devant son lit pour vérifier sa présence, au moment où Mazarin est enjoint de s'exiler, en février 1651¹²¹³. Il expliquera plus tard au dauphin l'effet « terrible » que produisit sur son jeune esprit cette dissolution du pouvoir royal :

Mais il faut se représenter l'état des choses : des agitations terribles avant et après ma majorité, une guerre étrangère où les troubles domestiques firent perdre à la France mille et mille avantages, un prince de mon sang et d'un très grand nom à la tête de mes ennemis, les Parlements encore en possession et en goût d'une autorité usurpée, dans ma cour, très peu de fidélité sans intérêt, et par là mes sujets en apparence les plus soumis, autant à charge et autant à redouter pour moi que les plus rebelles [...].¹²¹⁴

Il saura désormais comment diriger son royaume, en posant sur lui « des yeux de maître », pour ne plus jamais se retrouver dans pareille situation.

I-2 « Une catastrophe » pour le théâtre

Dans le monde du théâtre, cependant, où l'on continue tant bien que mal à jouer, malgré la dureté des temps, les choses ne sont pas moins confuses. La mort de Richelieu (décembre 42), suivie de la mort de Louis XIII (mai 43), a été « une catastrophe » pour le théâtre selon Jacques Schérer qui nous dresse ce bilan désastreux :

¹²¹¹ Éd. cit., p. 247, 249, 251.

¹²¹² « Cher Jules, tu seras pendu / Au bout d'une vieille potence, / Sans remords et sans repentance, / Sans le moindre mot d'examen, / Comme un incorrigible ; Amen », *ibid.*, p. 253 (derniers vers).

¹²¹³ Le 4 février, le Parlement, allié à Monsieur, passé du côté des frondeurs, réclame à la Reine la libération des Princes et le départ de Mazarin. Celui-ci quitte Paris pour Saint-Germain dans la nuit du 6 au 7 février puis, apprenant que les Princes vont être délivrés sur l'ordre de la Reine, fonce vers le Havre et libère lui-même les prisonniers, avant l'arrivée du représentant officiel de la Reine, le maréchal de Grammont. Il se rend ensuite en exil à Brühl, près de Cologne (voir *supra*, note 1191, p. 341). Pendant ce temps, la milice bourgeoise est chargée de la garde du Palais-Royal pour empêcher la Reine et le Roi de le rejoindre. Dans la nuit du 9 au 10 février, une délégation est admise dans la chambre du Roi pour vérifier qu'il s'y trouve toujours et regarde l'enfant dormir (ou faire semblant de dormir) : « Il est possible d'avancer que ces événements laisseront une trace douloureuse dans la mémoire du jeune monarque », Lucien Bély, *Louis XIV, le plus grand roi du monde*, éd. Jean-Paul Gisserot, 2005, p. 38.

¹²¹⁴ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 373-374.

La Mesnardière et d'Aubignac, qui espéraient l'un et l'autre devenir le guide spirituel de la nouvelle génération d'auteurs dramatiques, paraissent atterrés. Le premier se tait, le second remet à plus tard la publication de ses idées. Le théâtre se trouvait sans protecteurs, et les indispensables mécènes ne joueront leur rôle qu'après la Fronde. Les quelques années qui doivent s'écouler jusque-là sont dures pour le théâtre.¹²¹⁵

En effet, le rôle de Mazarin n'a plus rien à voir, dans ce domaine, avec celui de son prédécesseur. L'ambition de Richelieu de diriger la vie littéraire et de transmettre cette idéologie de grandeur et d'exigence dont nous avons parlé précédemment n'a plus cours sous Mazarin qui n'a pas les mêmes préoccupations. Son principal souci sera de valoriser en France les artistes italiens et de promouvoir l'opéra, par l'intermédiaire de ce qu'on appellera « les pièces à machines ». Son peu d'intérêt pour la production française n'est pas sans conséquences. Le statut des auteurs littéraires, toujours à la merci du bon vouloir du Prince, se trouve déconsidéré, Mazarin « oubliant » de manifester sa générosité à leur égard. Les idées héroïques, véhiculées sous Richelieu, la gloire, la vertu, la grandeur, ne semblent plus d'actualité. Les auteurs célèbres de cette époque commencent à vieillir, se sentent abandonnés ou meurent. La Fronde met en suspens l'arrivée d'une nouvelle génération qui ne prendra réellement son essor qu'après 1655. Les mutations de la vie politique et de son impact sur la vie littéraire se font sentir dans l'émergence de nouvelles formes théâtrales, moins à même de servir l'*ethos* aristocratique lentement abandonné. En matière d'arts de la représentation, la tragédie n'a plus tous les honneurs. Bientôt, les thèmes politiques en émigreront pour faire place nette à l'Analyse. Bientôt encore, la dramaturgie de l'enchantement qui régit l'opéra va lui livrer une furieuse concurrence.

I-2-1- « La belle invention des machines »¹²¹⁶

Si vous n'êtes Italien,
Vous n'attraperez rien¹²¹⁷

Les auteurs français, la production culturelle française, n'intéressent pas Mazarin. De par ses origines, il favorise les artistes venus d'Italie, et de par ses goûts personnels¹²¹⁸,

¹²¹⁵ Introduction de Jacques Schérer dans *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome I, p. XXIV.

¹²¹⁶ « Nous leur [aux Italiens] sommes redevables de la belle invention de ces machines et de ces vols hardis qui attirent en foule tout le monde à un spectacle si magnifique » écrit Samuel Chappuzeau dans *Le Théâtre français*, [Lyon, Michel Mayer, 1674] préface de Georges Monval, Paris, Jules Bonnassies, 1876, p. 47.

¹²¹⁷ Chanson de 1650, attribuée à Jacques Carpentier de Marigny, pamphlétaire et frondeur, attaché au Cardinal de Retz. Citée intégralement dans une pièce de théâtre d'Henri Martin, *La Vieille Fronde 1648*, Paris, Béchet, 1832.

¹²¹⁸ On sait que Mazarin était un mélomane accompli. Pierre Goubert (*Mazarin*, éd. cit., p. 468) pense qu'il aurait pu avoir la charge des représentations de l'opéra de Stefano Landi, *Sant' Alessio*, représenté en mars 1631 au Palazzo Barberini. Mazarin était alors au service du cardinal Antonio Barberini, neveu de Maffeo

plus particulièrement les musiciens italiens. Il est vrai que, dès l'époque de François I^{er}, ceux-ci avaient été attirés à la cour par les deux reines Médicis¹²¹⁹. Les ballets, qui n'auront jamais cessé de divertir la cour, mais seront surtout appréciés aux deux extrémités de la période étudiée (les années 1630 et 1660) furent initiés par les violonistes milanais invités par Catherine de Médicis et dirigés par Baltazarini de Belgiojoso (francisé en Balthazar de Beaujoyeuse)¹²²⁰. Grâce à Marie de Médicis, au tout début des années 1600, Giulio Caccini introduit en France le chant italien monodique, un chant accompagné qui, à l'imitation des Anciens, donne la prépondérance au texte littéraire et préfigure l'opéra¹²²¹. Mazarin représente la troisième vague d'arrivée en France de musiciens et chanteurs italiens. Dès 1644, il accueille la troupe de Giuseppe Bianchi « qui comptait à l'époque certains des acteurs italiens les plus prestigieux »¹²²², pour y préparer la représentation de *La Finta Pazza*, premier opéra italien joué en France. La troupe reste en France et s'installe au Petit Bourbon, puis au Palais Royal. Le 14 décembre 1645, la première représentation a lieu dans la salle du Petit-Bourbon, avec les décors et les machines de Giacomo Torelli, venu à Paris, avec la troupe, à la fin de 1644, et des intermèdes dansés de Giovanni Battista Balbi.

Ce fut une révolution que la première audition d'un opéra à Paris : le cardinal avait voulu que des ouvriers spéciaux vinssent agrandir la salle et l'orner, aménager la scène, y établir les décorations et les machines comme en Italie ; il avait tenu à ce que les chanteurs, les choristes et les musiciens même fussent de ce pays. J. B. Baïbi, après l'opéra, donna un ballet où parurent des ours et des singes. Ces innovations devaient être fort goûtées ; elles réussirent à souhait.¹²²³

La Gazette de Renaudot du 16 décembre 1645 rapporte :

Barberini devenu le pape Urbain VIII. A la même époque, il fréquenta à Rome le salon musical de la diva Leonora Baroni, qu'il fit venir à la cour de France en 1643, où elle subjuguait Anne d'Autriche.

¹²¹⁹ Voir *supra*, p. 314.

¹²²⁰ Arrivé à Paris vers 1555 dans la suite du maréchal de Brissac, il fut nommé par Catherine de Médicis violoniste de la Chambre et devint son premier valet de chambre. Responsable des divertissements de la Cour, il créa en France le premier ballet de cour fondé sur un argument suivi et préfigurant l'opéra. Maître à danser et organisateur des divertissements de la cour, il dirigea plusieurs ballets, dont le *Ballet des Polonais* (1573) et surtout, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont le 15 octobre 1581, le *Ballet comique de la Royne* (à l'origine *Ballet de Circé*).

¹²²¹ Giulio Caccini entre au service des Médicis en 1565. Il s'oriente vers un style de musique monodique inspiré par la *Camerata fiorentina*, un groupement d'artistes dont il fait partie et qui aspire à retrouver, sur la base de traités antiques, la musique de l'ancienne Grèce. Ils seront à l'origine des premiers opéras de l'histoire, *La Pellegrina*, pièce avec intermèdes musicaux représentée pour les noces de Ferdinand I^{er} de Médicis et de Christine de Lorraine, en 1589, la *Dafne* de Peri, ami de Caccini, représentée à Florence en 1597, et surtout l'*Euridice* du même auteur, représentée à Florence en 1600 pour les noces d'Henri IV et de Marie de Médicis. Caccini composa aussi une *Euridice* en 1602. Mais c'est Monteverdi, qui avait suivi de près les travaux de la Camerata, qui rendit le genre extraordinairement populaire avec son *Orfeo*, en 1607. Caccini séjourna en France en 1604, à la demande de Marie de Médicis.

¹²²² Roberto Canciarelli, *Modalités de réadaptation de l'espace dans le théâtre italien du XVII^e siècle* in *Les lieux de spectacle dans l'Europe du dix-septième siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, par Charles Mazouer, Tübingen, 2006, p. 143.

¹²²³ Paul Milliet, *De l'origine du théâtre*, D. Jouaust, Paris, 1870, p. 110-111.

[T]oute l'assistance n'étant pas moins ravie des récits de la poésie et de la musique, qu'elle l'était de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines et de ses admirables changements de scènes jusques à présent inconnus à la France et qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvements imperceptibles : invention du Sieur Jacques Torelli de même nation qui furent suivis de ballets fort industriels et récréatifs, inventés par le sieur Jean Baptiste Balbi...

On trouve dans l'ouvrage d'Henri Prunières sur l'opéra italien en France¹²²⁴ le détail de cette représentation et des réactions qui suivirent l'événement :

Cette œuvre témoignait du goût le plus bizarre et le plus extravagant. L'intrigue, empruntée à la légende d'Achille dans l'île de Scyros, met en scène le héros déguisé en femme et cherchant à fuir pour ne pas épouser la princesse Déidamie qu'il a séduite. Celle-ci, après mille épreuves, parvient à attendrir son amant en simulant la folie. Balbi avait imaginé pour cette pièce des intermèdes comiques et surprenants qu'il avait rattachés au sujet non sans adresse. Comme *La Finta Pazza* devait être jouée d'abord en présence de la cour, il s'était efforcé de rencontrer « le goust du Roy, qui, comme petit, vraysemblablement demandoit des choses proportionnées à son aage », et avait réglé un ballet de Singes, d'Ours et d'Eunuques, un ballet d'Autruches qui, par un mécanisme ingénieux, allongeaient leurs longs cous pour boire à la fontaine ; enfin un ballet d'Indiens faisant voler des perroquets.

Une totale admiration s'empare donc des spectateurs devant les décors et les machines, comme le prouvent le témoignage d'Olivier Lefèvre d'Ormesson, fin lettré, maître des requêtes au Conseil d'État, auteur d'un journal commencé en 1643¹²²⁵, ainsi que les réactions de certains poètes de cour. Maynard et Voiture furent, en effet, si impressionnés par les décors et les artifices de « la comédie des machines » qu'ils composèrent des sonnets. Celui de Maynard est à peine moins dythirambique¹²²⁶ que celui de Voiture adressé directement à Mazarin :

Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide
Fait paraître à nos yeux ces miracles divers ?
Et depuis quand les corps, par le vague des airs,

¹²²⁴ Henri Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Honoré Champion, 1913, p. 76-77.

¹²²⁵ « Le mercredi 27 décembre, j'allai, après le dîner, avec M. de Fourcy à la comédie italienne, où je vis cinq faces de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprès, longues à perte de vue ; l'autre, le port de Chio, où le Pont-Neuf et la place Dauphine estoient représentés admirablement ; la troisième, une ville ; la quatrième, un palais où vous voyez des appartemens infinis ; la cinquième, un jardin avec de beaux pilastres. En toutes ces faces différentes, la perspective était si bien observée, que toutes ces allées paraissaient à perte de vue, quoique le théâtre n'eût que quatre ou cinq pieds de profondeur. Parmi la pièce qui était la *Découverte d'Achille par les Grecs*, ils dansaient un ballet d'ours et de singes, un ballet d'autruches et de nains, et un ballet d'Éthiopiens et de perroquets. D'abord, l'aurore s'élevait de terre sur un char insensiblement et traversait ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs étaient enlevés au ciel de même, quatre descendaient du ciel et remontaient avec même vitesse. Ces machines méritaient être vues », Olivier Lefèvre d'Ormesson, *Journal et extraits des Mémoires*, Paris, Pierre Adolphe Chéruel, 1860-1861, vol. I, p. 340-341.

¹²²⁶ « Jules, nos curieux ne peuvent concevoir / Les subits changemens de la nouvelle scène. / Sans effort, et sans temps, l'art qui l'a fait mouvoir / D'un bois fait une ville et d'un mont une plaine. / Il change un antre obscur en un palais doré ; / Où les poissons nageoient, il fait naistre des roses ! / Quel siècle fabuleux à jamais admiré, / En si peu de moments tant de métamorphoses ? », *Les Œuvres de Maynard*, Paris, Augustin Courbé, 1646, p. 8.

Savent-ils s'élever d'un mouvement rapide ?

Où l'on voyait l'azur de la campagne humide,
Naissent des fleurs sans nombre et des ombrages verts.
Des globes étoilés les palais sont ouverts,
Et les gouffres profonds de l'empire liquide.

Dedans un même temps nous voyons mille lieux.
Des ports, des ponts, des tours, des jardins spacieux.
Et dans un même lieu cent scènes différentes.

Quels honneurs te sont dus, grand et divin prélat,
Qui fais que désormais tant de faces changeantes
Sont dessus le théâtre, et non pas dans l'Etat !¹²²⁷

Comme le fait remarquer Henri Prunières, la musique n'est pas l'élément primordial de ce succès, qui repose essentiellement sur l'enchantement de la représentation, sur les machines, décors, costumes, et qui n'est pas sans rappeler celui de *Mirame*, datant déjà de quelques années et auquel Mazarin n'était d'ailleurs pas étranger¹²²⁸. Ce fut d'ailleurs ce succès qui incita Mazarin à introduire l'opéra en France. En 1646, il invita à la cour le compositeur italien Luigi Rossi, et lui commanda un opéra spécialement écrit pour le public parisien, *Orfeo*¹²²⁹ :

Le véritable triomphateur, ce n'est ni Giulio Strozzi, ni Saccati, mais celui que le peuple parisien surnomme déjà le Grand Sorcier, Giacomo Torelli. Une admirable fête des yeux, voilà ce que fut *La Finta Pazza*, pour les spectateurs français. Ce fut elle cependant qui décida la reine et Mazarin à monter le premier grand opéra représenté en France : *L'Orfeo*. L'expérience de *La Finta Pazza* les convainquit de la nécessité d'associer la séduction des machines et des décorations à celle de la musique, s'ils voulaient que les Français prissent intérêt à des œuvres si peu conformes à leur idéal dramatique.¹²³⁰

Pourtant, malgré la splendeur de la représentation de *L'Orfeo* le 2 mars 1647, il ne semble pas que l'enthousiasme soit tel en France que le décrira *La Gazette* de Renaudot¹²³¹. Certes, la foule se presse dans la salle du Palais-Royal, que Torelli avait dû faire agrandir,

¹²²⁷ *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1650, « A Monseigneur le Cardinal Mazarin sur la Comédie des Machines », p. 56.

¹²²⁸ Voir *supra*, p. 58. Mazarin était déjà à l'origine du succès de *Mirame* en ayant fait venir à Paris, pour plaire à Richelieu, des peintres et des décorateurs italiens.

¹²²⁹ Rappelons que Monteverdi avait fait représenter *L'Orfeo, favola in musica* en 1607. Après la création de son *Orfeo*, Rossi repart à Rome et revient à Paris en pleine Fronde. Il doit fuir en province chez le cardinal Barberini, qui, tombé en disgrâce en Italie, avait trouvé refuge auprès de Mazarin.

¹²³⁰ Henri Prunières, *op. cit.*, p. 77.

¹²³¹ *La Gazette* du 8 mars affirme qu'on n'entendait plus « que les exclamations de ceux qui en louaient extraordinairement ce qui avait fait le plus d'impression sur leurs esprits ». Si l'on doute encore de la volonté de Mazarin d'insuffler une nouvelle politique scénographique en France, il faut relire, dans ce même compte rendu de *La Gazette* du 8 mars 1647, ce passage cité également dans le *Mémoire de Mahelot* (éd. cit., Introduction, p. 188) : « La France semblait avoir élevé en nos jours la dignité du Théâtre au dernier point, ayant fait honte à l'Antiquité par la force et la beauté de ses vers et par la grâce et la naïveté de ses Acteurs. Mais il faut confesser qu'elle se laissait vaincre à la pompe et décoration des scènes étrangères. Il n'était pas raisonnable que cet État qui ne le cède en rien aux autres, leur fut inférieur en ce regard ».

avec l'aide du peintre Charles Errard¹²³², pour pouvoir y installer les jeux de machinerie. Certes, la salle éclate en applaudissements et les machines émerveillent les spectateurs. Les ambassadeurs étrangers, soigneusement sélectionnés par Mazarin, car la salle était encore trop petite pour accueillir tous les amateurs et on se disputait les places¹²³³, sont unanimes sur la beauté de la pièce, « sa diversité et [...] l'invention des machines, des décors et des riches costumes »¹²³⁴, mais certains spectateurs, déjà, trouvent ennuyeux ces chants en italien, que l'on ne comprend pas¹²³⁵, et surtout s'insurgent devant les dépenses suscitées. Selon Nicolas Goulas, dont nous avons déjà sollicité le témoignage :

Chacun s'acharna sur l'horrible dépense des machines et des musiciens italiens qui étoient venus de Rome et d'ailleurs à grands frais, parce qu'il les fallut payer pour partir, venir et s'entretenir en France.¹²³⁶

Peu après sa représentation, la pièce fut unanimement décriée et rassembla tous les ennemis de Mazarin, les dévots, dont Vincent de Paul, confesseur de la reine, et autres futurs frondeurs, les patriotes, outrés que l'on accorde tant d'importance aux artistes italiens, et les gens de robe, scandalisés par l'argent dépensé, alors que le gouvernement osait leur réclamer sans cesse de nouveaux efforts. Le témoignage de Guy Joly¹²³⁷, conseiller au Châtelet, neveu de Claude Joly¹²³⁸ et secrétaire de Gondy pendant la Fronde est éclairant sur ce point :

La comédie en musique, qui coûta plus de cinq cent mille écus, fit aussi faire beaucoup de réflexions à tout le monde, mais particulièrement à ceux des Compagnies souveraines¹²³⁹ qu'on tourmentoit et qui voyaient bien, par cette dépense excessive et superflue, que les besoins de l'Etat n'étoient pas si pressans qu'on ne les eût bien épargnés si l'on eût voulu.¹²⁴⁰

Cependant, Mazarin ne se laisse pas décourager par ces premières réactions négatives et par les polémiques. Il fait répondre aux pamphlets par Naudé devenu son apologiste et passe même à la répression en ordonnant l'arrestation de Jean-François Sarasin, accusé

¹²³² Ce peintre, architecte et graveur, né en 1606, mort en 1689, passa plusieurs années en Italie, fut cofondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France, en 1648. Il devint son directeur en 1657 et le premier directeur de l'Académie française à Rome, en 1666. Il fut chargé, en particulier, de la décoration du Palais-Royal, du Louvre, du palais de Fontainebleau et de Versailles.

¹²³³ Les spectateurs italiens, amis de Mazarin, étaient privilégiés. Moreau cite en note pour *La Mazarinade* (éd. cit., p. 243) ces vers d'un pamphlétaire de l'époque : « Si vous n'êtes Italien / Vous ne verrez pas l'Orphée ».

¹²³⁴ Le nonce Bagni, les résidents Priardi (de Mantoue) et Barducci (de Florence), d'après Henri Prunières, *op. cit.*, p. 111.

¹²³⁵ Voir *La Mazarinade* citée ci-dessous, p. 354.

¹²³⁶ *Mémoires de Nicolas Goulas*, éd. cit., tome II, p. 212. Voir *supra* p. 342, note 1192.

¹²³⁷ Voir ci-dessus p. 342, note 1195.

¹²³⁸ Voir *infra*, p. 404, note 1452.

¹²³⁹ « Compagnies souveraines ou Cours supérieures, sont celles qui sous le nom et l'autorité du Roi, jugent souverainement et sans appel dans tous les cas, de manière qu'elles ne reconnoissent point de juges supérieurs auxquels elles ressortissent, tels sont les parlemens, le grand conseil, les chambres des comptes, cours des aides, cours des monnaies, les conseils supérieurs, etc. », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, éd. cit., tome III, p. 739.

¹²⁴⁰ *Mémoires de Guy Joly*, éd. cit., p. 7-8.

(peut-être à tort) d'être un des pamphlétaires les plus virulents. Le malheureux se retrouva embastillé pour quelques semaines¹²⁴¹. Quelques années plus tard pourtant, en mars 1651, *La Mazarinade* s'appuiera encore sur cet événement pour dénigrer Mazarin :

Ce beau, mais malheureux Orphée,
Ou, pour mieux parler, ce Morphée
Puisque tant de monde y dormit.
Ma foi, ce beau chef d'œuvre mit
En grand crédit ton Éminence,
Ou plutôt ton Impertinence.¹²⁴²

Cet opéra marque donc un tournant, en concrétisant d'une part la volonté du pouvoir d'imprimer au public d'autres goûts, d'autres types de divertissements, et en nourrissant, d'autre part, les critiques des frondeurs. Henri Prunières écrit :

Les mesures répressives furent sans effet sur les Parisiens. On continua à s'indigner des folles dépenses de Mazarin et à railler la comédie italienne. Durant toute la Fronde, le thème de l'Orfeo servira aux auteurs de Mazarinades qui broderont dessus cent remarques mordantes.¹²⁴³

Conscient néanmoins des réticences du public, Mazarin tente comme toujours la conciliation, il se tourne alors vers Corneille¹²⁴⁴, invité à collaborer avec Torelli, afin de trouver une version plus adaptée à la France, un spectacle où se conjugueraient le génie dramatique français et l'habileté artistique italienne. Ce sera *Andromède*. Dès juillet 1647, nous rapporte Georges Couton dans la notice de la pièce, l'idée était lancée. Il s'agissait également, pour faire taire les méchantes langues à propos des dépenses de *L'Orfeo*, d'en réutiliser les machines, afin de les « rentabiliser » en quelque sorte. Mais une maladie du jeune Roi (la variole), les interventions de « Monsieur Vincent » auprès de la Reine pour la détourner des spectacles « immoraux », puis les troubles de la Fronde vont reculer la représentation de deux saisons. La pièce est finalement jouée dans la salle du Petit-Bourbon en janvier 1650, au moment de l'arrestation des Princes (Condé, Conti et Longueville) et peu avant l'investiture de Corneille comme procureur des états de

¹²⁴¹ Tallemant des Réaux y fait référence dans son *Historiette* sur Sarrazin : « J'oubliais que Sarrazin fut mis dans la Bastille [...] parce qu'on le soupçonnait d'avoir fait de méchants vers contre le Roi, à l'occasion des machines des comédiens italiens. On lui faisait tort, il ne les eût pas faits si mauvais », éd. cit., tome II, p. 353. Voir pour Sarasin, p. 56, note 199.

¹²⁴² *La Mazarinade*, Choix de Moreau, éd. cit., p. 243.

¹²⁴³ *Op. cit.*, p. 143-144.

¹²⁴⁴ Corneille venait d'être reçu à l'Académie après deux tentatives infructueuses, grâce à l'aide de Séguier (le concurrent de Corneille, Balesdens, gentilhomme de la maison de Séguier, se retira, voir *supra*, p. 302, note 1002). Il avait également participé à l'ouvrage d'hommage à Louis XIII, *Les Triomphes de Louis le Juste* (voir *supra*, p. 301), paru en 1649, mais commandé dès 1645, ce qui représentait, selon G. Couton, « un acte d'allégeance à Mazarin et à la Régente » (notice de *Les Triomphes de Louis le Juste*, éd. cit., p. 1383). On évoquera plus loin le sujet de *Théodore*, qui serait, selon Marc Fumaroli, une nouvelle preuve d'allégeance de Corneille à Mazarin (voir *infra*, p. 359, note 1270).

Normandie¹²⁴⁵. C'est un très grand succès, d'autant plus que la pièce semble célébrer la réconciliation du Roi et de son peuple, et sa victoire définitive sur les frondeurs. On remarquera cependant que Corneille lui attribue une valeur toute relative par rapport à ses autres pièces et, tout en insistant sur la beauté du spectacle, reconnaît que cela ne suffit pas à lui conférer le titre de chef-d'œuvre :

[S]ouffrez que la beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna* ou dans *Rodogune*, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en ai fui ou négligé aucunes occasions, mais il s'en est rencontré si peu, que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux.¹²⁴⁶

Une dramaturgie du spectacle commence à supplanter une dramaturgie classique animée par le critère du grand goût. Le plaisir de la surprise concurrence petit à petit le plaisir de la reconnaissance et « une esthétique des effets spéciaux »¹²⁴⁷ s'installe au détriment, peut-être, de l'esthétique poétique. En effet, malgré les réticences de Corneille et les retards dans la représentation d'*Andromède*, d'autres auteurs s'intéressent à ce nouveau type de spectacle, et les pièces à machines françaises se font bientôt concurrence. La tragi-comédie, *Ulysse dans l'isle de Circé* de Boyer, est représentée au Marais dès 1648¹²⁴⁸. Dans sa dédicace au Prince de Conti – qui n'était encore ni arrêté ni converti¹²⁴⁹ – Boyer semble confirmer cette adhésion des auteurs à un renouvellement nécessaire de la dramaturgie. Associée aux traditionnels éloges se glisse une allusion à la conjoncture morose du théâtre, heureusement terminée :

Tout le monde sait, Monseigneur, que cette royale vertu est en vous l'âme de toutes les autres ; qu'elle est votre caractère particulier, et qu'à l'exemple des Héros de l'antiquité [...], nos histoires doivent un jour en parlant de Votre Altesse vous faire connaître à la postérité par le titre de généreux. Cette magnifique vertu a fait un bruit sur le Parnasse, qui commence d'en bannir cette honteuse consternation, et cette profonde obscurité, dans laquelle les muses demeuraient depuis quelque temps ensevelies.

¹²⁴⁵ Voir *supra*, p. 346 et notice d'*Andromède* par Georges Couton, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 1396.

¹²⁴⁶ Argument d'*Andromède*, éd. cit., p. 448. Sur les sources de Corneille, le succès du mythe à l'époque et « les procédés baroques » de cette « éclatante tragédie à machines », voir France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice*, Paris, Champion, 2005, p. 104-108.

¹²⁴⁷ Catherine Kintzler « L'opéra merveilleux : machines ou effets spéciaux ? », article en ligne (9 juillet 2007), Mezetulle Blog-revue de Catherine Kintzler.

¹²⁴⁸ Paris, Toussaint Quinet, 1650.

¹²⁴⁹ On sait que le Prince de Conti fut arrêté avec Condé et Longueville en janvier 1650 (puis libéré en février 1651). Il fut, d'autre part, le protecteur de Molière de 1653 à 1656, avant de se découvrir vers 1655 une vocation de dévot. Devenu membre de la Compagnie du Saint-Sacrement, il s'engagea dans une croisade pour la conversion des protestants et contre l'immoralité du théâtre (*Traite de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église*, Paris, Louis Billaine, 1666).

De même que pour les autres pièces à machines, « l'adresse des Acteurs et [...] la magnificence du spectacle »¹²⁵⁰ provoquent l'émerveillement des spectateurs, les yeux comme les oreilles sont charmés, et si, comme l'avait précisé Corneille, « les paroles qui se chantent » sont souvent « mal entendues des auditeurs »¹²⁵¹, leur intérêt est fort appréciable, « pratique et ornemental »¹²⁵², car elles permettent de « détourner l'attention du public du brouhaha des machines ». Dans les années 1648-1649, deux reprises de pièces créées une dizaine d'années auparavant confirment le succès des « machines ». *La Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon au Marais*¹²⁵³ reprend *Les Sosies* de Rotrou (1637) et *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Chapoton (1639) reparaît sous le titre de *La Grande Journée des Machines ou Le Mariage d'Orphée et d'Euridice*¹²⁵⁴. Bien sûr, durant la Fronde, comme les autres genres, la tragédie à machines subit un recul avec la fermeture des théâtres, mais elle renaît dès la fin des années 1650 avec *Les Amours de Diane et d'Endimion* de Gabriel Gilbert (1657), concurrencé par l'*Endymion* de Françoise Pascal, et surtout dans les années 1660 avec *La Toison d'or* de Corneille (commencé en 1656) et *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* de Boyer joué durant la saison 1665-1666. La troupe italienne, installée depuis 1653 au Petit-Bourbon (salle que les Italiens partagèrent ensuite avec Molière), se tourne elle aussi vers les spectacles à machines dans la tradition de Torelli. À la fin des années 1650, Loret pouvait célébrer la magie de ces spectacles « qui pourraient passer pour miracles » et qui :

Font voir de telles raretés
Par le moyen de la Machine
Que de Paris jusqu'à la Chine,
On ne peut rien voir, maintenant,
Si pompeux, ni si surprenant.¹²⁵⁵

Pourtant, le genre était voué, par définition, « congénitalement », comme le dit Christian Delmas, à la disparition, ou plutôt, selon sa formule, « à la dégénérescence »¹²⁵⁶. Il évoluera et se fondra dans le ballet de cour avec Lully¹²⁵⁷, pour donner naissance à la tragédie en musique que Lully et Quinault voudront rendre aussi prestigieuse que la

¹²⁵⁰ Dédicace au Prince de Conti dans *Ulysse*.

¹²⁵¹ Argument d'*Andromède*, éd. cit., p. 447.

¹²⁵² Introduction de l'édition d'*Ulysse* du CRHT par Pauline Debienne, Paris, Sorbonne, 2007, p. 48.

¹²⁵³ *La Naissance d'Hercule ou l'Amphitryon, représenté par les Machines du Théâtre Royal*, Paris, A. de Sommaville, 1650. Molière fera jouer son *Amphitryon* le 13 janvier 1668 au Palais-Royal.

¹²⁵⁴ Paris, Toussaint Quinet, 1648.

¹²⁵⁵ *La Muse historique* du 23 mars 1658, cité dans *Histoire de l'ancien Théâtre italien depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697*, par François et Claude Parfait, Dominique Biancolelli, Paris, Rozet, 1767, p. 52.

¹²⁵⁶ « Congénitalement, la tragédie à machines, par sa nature composite, est le lieu d'une tension entre Spectacle pur et Verbe, sanctionnée par la dégénérescence du genre de 1650 à 1673, où il se résorbe dans l'opéra naissant », *Mythologie et mythe dans le théâtre français, 1650-1676*, Genève, Droz, 1985, p. 41.

¹²⁵⁷ En février 1653, Louis XIV joue le rôle du Soleil levant dans le *Ballet royal de la nuit*. Torelli est chargé des décors et des machines, Benserade du livret. Voir *infra*, p. 405.

tragédie classique. Ils prirent la succession de Benserade¹²⁵⁸ et de l'abbé Perrin, fondateur de l'Académie Royale de Musique¹²⁵⁹ et créateur, avec l'aide du compositeur Cambert¹²⁶⁰, du premier opéra français : *La Pastorale d'Issy* en 1659¹²⁶¹. L'opéra, « hyper-théâtre » et « hypo-théâtre », selon les mots de Catherine Kintzler¹²⁶², « théâtre monstrueusement révélé » autant que « théâtre ridiculisé et désavoué » pourra prendre le contrepied de tous les beaux principes que la tragédie régulière avait portés à perfection¹²⁶³.

Cette émergence, brève mais spectaculaire de la tragédie à machines explique-t-elle la régression concomitante de la tragédie régulière ? Certes, nous sommes en pleine Fronde et la vie théâtrale est fortement perturbée. On l'a vu, la représentation d'*Andromède* est repoussée de l'hiver 1647 à janvier 1650. Georges Couton nous décrit la saison 1648-1649 comme une saison de crise, où les auteurs n'écrivent plus et où les spectateurs désertent les salles de spectacle : « Pendant les mois de novembre et décembre 1648, janvier et février 1649 au moins, les théâtres ont fermé leurs portes. La saison 1648-1649 a ainsi pratiquement été supprimée »¹²⁶⁴. Mais la Fronde, qui commence réellement avec la Journée des Barricades, le 27 août 1648, et se termine en 1652 (ou 1653, pour les derniers foyers de résistance), n'explique pas tout. Les crises politiques s'étaient succédé durant tout le début du XVII^e siècle, et elles avaient plutôt enrichi, nous avons pu le constater sous le Ministère de Richelieu, et non pas appauvri, la réflexion politique dont se nourrit la

¹²⁵⁸ « La Cour était de son temps fort dans le goût des ballets. Comme il [Benserade] se trouva un talent particulier pour la composition des vers qui s'y récitaient, il en fut chargé presque seul pendant plus de vingt ans », *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, François et Claude Parfait, Paris, Mercier et Saillant, 1746, tome VI, p. 113.

¹²⁵⁹ Il obtint du Roi le 28 juin 1669 des Lettres Patentes « portant permission d'établir en la ville de Paris et autres du Royaume, des Académies de Musique pour chanter en public des Pièces de Théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre pendant l'espace de douze années ».

¹²⁶⁰ Le compositeur Robert Cambert fut le collaborateur de Perrin dans plusieurs œuvres et en particulier dans l'opéra *Pomone*, représenté pour l'inauguration de la salle du jeu de paume dit « de la Bouteille » rue Mazarine, premier théâtre lyrique public ouvert à Paris en mars 1671. Le succès fut tel que l'œuvre resta à l'affiche plusieurs mois. L'année suivante, Jean-Baptiste Lully ayant racheté le privilège de l'Académie royale de musique à Perrin, Cambert passa en Angleterre, où il devint Surintendant de la Musique du Roi Charles II et reprit certaines œuvres qu'ils avaient composées avec Perrin.

¹²⁶¹ « Néanmoins Pierre Perrin, successeur de Voiture dans la charge d'Introduit des Ambassadeurs auprès du Duc d'Orléans [...] fut le premier qui hasarda des paroles françaises, à la vérité fort mauvaises, mais qui réussirent assez bien, lorsqu'elles eurent été mises en musique par Cambert, organiste de Saint-Honoré, et Intendant de la musique de la Reine-mère. C'était une pastorale en cinq actes, mais sans règles », *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, Jacques Bernard Durey de Noinville et Louis Travenol, Paris, chez Joseph Barbou, 1753, p. 21.

¹²⁶² *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Arthème Fayard, 2004, p. 9.

¹²⁶³ « Autant qu'à une esthétique de l'enchantement, on a affaire à une esthétique de l'encombrement et de mise à plat. L'impératif de présence, de monstration (qui s'avoue dans l'abondance des indications scéniques de la main de l'auteur) a pour corrélat l'obligation des changements de lieu et fait de la temporalité lyrique une temporalité sans profondeur, où la trame narrative se déroule continûment. [...] Cette pléthore est contraire au théâtre en ce sens qu'elle en produit la dévitalisation. Imaginons ce que deviendrait *Sophonisbe* si l'on pouvait voir le déroulement des batailles et tout ce qui se passe dans le camp de Scipion. Imaginons ce que deviendrait *Andromaque* si nous pouvions nous rendre sur le tombeau d'Hector. Alors la tragédie est niée, réduite à son point de gesticulation : elle devient comédie. [...] En montrant ce que le théâtre avait l'art de cacher, l'opéra ne le met pas seulement à plat, il le démonte, et nous découvrons, désabusés, la comédie cachée sous la tragédie. La trahison était donc aussi révélation », *ibid.*, p. 12-13.

¹²⁶⁴ *Corneille et la Fronde*, op. cit., p. 20.

tragédie. Or, durant cette décennie et en particulier à partir de 1645, au moment où Mazarin cherche à promouvoir les pièces à machines, la tragédie se trouve en net recul. Sa production est considérablement amoindrie alors que, durant cette même période¹²⁶⁵, le nombre de comédies reste stable¹²⁶⁶, et que la tragi-comédie poursuit un lent déclin, régulier depuis les années 1630¹²⁶⁷. Seule la tragédie subit une chute vertigineuse en matière de représentations durant ces dix années, puis reprend son essor progressivement entre 1660 et 1670, sous le règne personnel de Louis XIV. De là cette interrogation : en quoi la politique culturelle de Mazarin est-elle responsable de cette évolution ? En quoi cette politique est-elle le reflet d'une volonté du pouvoir de détourner le public des problèmes politiques que la Fronde met en lumière ? Peut-on penser que, le théâtre n'étant plus la « tribune politique » que voulait Richelieu¹²⁶⁸, et la réflexion politique, pivot central de la tragédie, ne suscitant plus d'intérêt de la part du pouvoir, les auteurs de tragédies ne trouvent plus aucune inspiration ? Ou ne parviennent plus à la puiser que dans la représentation de leur propre désarroi et de leurs doutes sur le rôle et la valeur de ce pouvoir qui se détourne d'eux ?

I-2-2- « Les pauvres courtisans des Muses »

La « catastrophe » décrite par Jacques Schérer ne s'arrête pas à ce changement de goûts et de divertissements qui marque le passage de relais entre les deux cardinaux. La situation matérielle des auteurs dramatiques, privés de protecteur officiel et par là-même des gratifications qui leur permettaient de vivre, est devenue problématique et il faudra attendre le mécénat de Fouquet pour une renaissance culturelle. Mais d'autres événements perturbent leurs conditions de travail et leur inspiration : les salles et les troupes changent ou se renouvellent, et surtout la génération des auteurs dramatiques de l'époque Richelieu est en voie de disparition.

¹²⁶⁵ Voir le tableau de Jacques Schérer dans *La Dramaturgie classique*, éd. cit., p. 459.

¹²⁶⁶ Et remontera de manière spectaculaire entre 1650 et 1660.

¹²⁶⁷ Même si nous verrons que Thomas Corneille et surtout Quinault en produiront encore quelques-unes dans la dernière période étudiée. Nous ne reviendrons pas sur les raisons du déclin de la tragi-comédie, décrites par Roger Guichemerre (*La Tragi-comédie*, éd. cit., p. 46-48) ou Hélène Baby (*La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, éd. cit.). Nous rappellerons simplement ces phrases d'Hélène Baby : « L'évolution et la disparition du genre s'expliquent par le changement qui affecte les notions de tragique et de comique [...]. En outre, avec la soumission théorique de l'*inventio* à la *dispositio*, la pratique tragi-comique a perdu toute pertinence. Car la tragi-comédie avait deux raisons majeures d'exister : son dénouement heureux, et son irrégularité. Or, le navire a pris eau des deux bords », p. 96.

¹²⁶⁸ Voir *supra*, p. 315.

- « **Peu de Richelieu aujourd'hui** »

Comme souvent, les satires se font l'écho des conditions désastreuses de la création artistique, en comparaison de celles de l'époque de Richelieu, que tous se mettent à regretter. Scarron déplore dans l'« Épître chagrine à Monseigneur Rosteau » (ou Satire V) la disparition des mécènes et surtout du premier d'entre eux (nous soulignons) :

Les pauvres courtisans des Muses
Sont aujourd'hui traités de buses,
Qu'autrefois défunt Richelieu,
Qu'ils ont traité de demi-Dieu,
Traitait de la façon d'Auguste,
Prince aussi généreux que juste,
A traité les hommes savants,
Dont les vers sont encor vivants
Et vivront malgré l'ignorance ; [...]
Peu de Richelieu aujourd'hui,
Sauf Séguier qui fait comme lui,
Font revivre défunt Mécène,
Rien n'est plus pauvre que la scène,
Qu'on vit opulente autrefois,
Quoique le plaisir de nos Rois.¹²⁶⁹

Et Scarron de citer, parmi les poètes maltraités, Corneille¹²⁷⁰, Scudéry ou Tristan. *La Mazarinade* fait aussi allusion à la situation déplorable des auteurs, et reprend la comparaison entre les deux cardinaux, toujours à l'avantage de Richelieu, mais d'une manière, semble-t-il, moins élégante :

Pour avoir fermé tes bougettes
Aux gueux qu'on appelle Poètes,
Si chers au feu rouge bonnet
Qui savait le mal qu'un sonnet,
Qu'on a mal récompensé, cause
Et qui craignait sur toute chose
Que par ces divins affamés
Ses beaux faits fussent diffamés,
Pour avoir, dis-je, envers Pégase
Été par trop raquenaze,
N'en as-tu pas bien dans le cul,
Au lieu qu'en donnant quelque écu,

¹²⁶⁹ *Œuvres de Monsieur Scarron, les poésies diverses*, Amsterdam, J. Wetstein et G. Smith., 1737, tome VIII, p. 229-230.

¹²⁷⁰ Encore que Corneille semble avoir bénéficié d'un traitement de faveur de la part de Mazarin : « Tout insoucieux qu'il était des gens de lettres, Mazarin montra pour Corneille une considération particulière. Il fit les premiers pas : une gratification de cent pistoles, probablement renouvelée assez régulièrement », Georges Couton, *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 15. Marc Fumaroli suggère d'ailleurs que *Théodore*, contemporaine de *La Finta Pazza*, prouve son allégeance à Mazarin : « On peut donc se demander légitimement si Corneille, en choisissant le sujet de *Théodore*, illustré sur le Teatro Barberini, n'a pas songé à faire sa cour au ministre, dont le goût s'était formé à Rome sous Urbain VIII, et à ses anciens patrons, reçus avec de grands honneurs à la cour de France », *Héros et orateurs*, éd. cit., p. 247-248. Voir *supra*, p. 354, note 1244.

Ton immortelle renommée
Par l'Europe eût été semée,
Et ne passerais pas partout
Pour un forfante, et haye au bout !¹²⁷¹

Aurait-on imaginé à l'époque de Richelieu, tant accusé de despotisme et d'impitoyable dureté, que l'on en arriverait, quelques années plus tard, à le regretter, du moins pour l'importance qu'il accordait au rayonnement culturel de la France ? Par ailleurs, on est frappé du peu de respect qui se manifeste dans les écrits des frondeurs pour les représentants du pouvoir : la vulgarité semble de mise contre Mazarin et même contre la reine régente. On est étonné de cette différence par rapport aux pamphlets attaquant Richelieu, où, jusque dans les diatribes les plus virulentes, la décence était de rigueur, et où l'adjectif « grand » se trouvait fréquemment associé aux qualificatifs attribués à Richelieu, même si l'emploi en était ironique¹²⁷².

- **Troupes et salles**

Par ailleurs, ces poètes, célébrés à l'époque de Richelieu et oubliés des largesses de Mazarin doivent affronter d'autres perturbations. Les troupes et les salles, qui constituent leur milieu de vie, subissent des modifications qui ont des répercussions sur les conditions de représentation des pièces, et sans doute aussi sur leur réception.

Le 15 janvier 1644, le théâtre du Marais est ravagé par un terrible incendie : la salle, les décors sont entièrement détruits. Heureusement, l'interruption est de courte durée, car il est impératif pour les comédiens de reprendre au plus vite leurs activités. En quelques mois est édifié un théâtre flambant neuf, qui ouvre ses portes le 1^{er} octobre 1644. Désormais le Marais, mieux équipé et doté de machines perfectionnées, va se spécialiser dans les « grands spectacles ». Cette reconversion est d'autant plus nécessaire que le départ de Floridor, qui avait succédé en 1642 à Villiers et à Montdory (victime de la *Marianne* de Tristan¹²⁷³), aurait pu lui être fatal. Floridor quitte le Marais pour l'Hôtel de Bourgogne en avril 1647, sans doute par ordre royal, et Corneille, ami intime, le suit. *Héraclius*, selon Georges Couton, est peut-être encore joué au Marais, du moins à ses débuts, fin 1646 ou début 1647, mais on peut supposer que les pièces suivantes de Corneille (en dehors d'*Andromède* donnée au Petit-Bourbon) furent toutes représentées à l'Hôtel de

¹²⁷¹ *La Mazarinade*, éd. cit., p. 243.

¹²⁷² Comme par exemple : « Le grand Armand est mort, ce héros de notre âge » ; « Ici gît ce grand suborneur » ; « Vous que le souvenir des bons siècles passés / Porte à révérer l'écarlate / Dont ce grand cardinal éclate » ; « Ah ! grand Armand du Plessis ! », dans *Nouveau siècle de Louis XIV ou Poésies-Anecdotes du règne et de la cour de ce prince*, éd. cit., p. 8, 19, 20, 27.

¹²⁷³ Voir *supra*, p. 66, note 245.

Bourgogne¹²⁷⁴. C'est un terrible coup pour le Marais. Le Gaulcher (1647-1650) et surtout Laroque (1650-1673), nouveaux directeurs de la troupe, tout en maintenant la comédie et la tragédie, se tournent vers les pièces à machines en s'attachant les services d'un habile machiniste, ingénieur du roi, Denis Buffequin. Quand *Andromède* de Corneille est annoncé, les comédiens du Marais se dépêchent de proposer une pièce concurrente : *Andromède et Persée la délivrant* fin décembre 1647¹²⁷⁵. « Difficile à imaginer de nos jours, la concurrence acharnée que se livrent les troupes parisiennes fait partie intégrante de l'activité théâtrale » nous rappelle Jacqueline de Jomaron¹²⁷⁶. Cinq ans plus tard, d'ailleurs, ils donneront « l'*Andromède* dont M. Corneille est l'auteur »¹²⁷⁷. Durant l'année 1648, ils présentent *La Naissance d'Hercule* d'après *Les Sosies* de Rotrou et *Ulysse dans l'île de Circé* de Boyer¹²⁷⁸. Les défections ou implications des grands auteurs auprès des troupes tiennent donc un rôle prépondérant dans la vie théâtrale. Le Marais retrouve un deuxième souffle, grâce à Thomas Corneille et au succès éclatant de *Timocrate* (1656), et maintient ses performances dans le genre comique grâce à Jodelet, farceur au visage enfariné, si célèbre que des auteurs comme Scarron ou Thomas Corneille en font le personnage principal de leurs pièces¹²⁷⁹. Malgré tous ces efforts, l'Hôtel de Bourgogne s'impose comme la troupe la plus brillante de cette période¹²⁸⁰. Bientôt, un nouveau venu va ajouter encore quelques perturbations dans l'équilibre des troupes.

À cette même époque, en effet, quinze jours avant l'incendie du Marais, un nouveau théâtre fait son apparition. L'Illustre Théâtre a ouvert ses portes rue des Fossés de Nesle, au jeu de Paume des Métayers. Mais l'aventure est de courte durée. La troupe endettée ne reste que de janvier à juin 1644 dans ce premier jeu de paume, puis se déplace sur la rive droite pour un mois environ, en janvier 1645, au Jeu de Paume de La Croix Noire. C'est l'échec complet et le futur Molière se retrouve emprisonné pour dettes en août 1645, puis quitte Paris pour une tournée provinciale qui durera plus de douze années.

¹²⁷⁴ Ce n'est cependant pas une certitude selon Georges Couton (notices de *Don Sanche* et de *Nicomède*, éd. cit., p. 1422 et 1458).

¹²⁷⁵ Selon Georges Couton citant un mémorialiste, Dubuisson-Aubenay (notice d'*Andromède*, éd. cit., p. 1395 : « les petits comédiens du Marais ont joué la pièce [...] un mois ou plus à présent expirant »). Pour Christian Delmas (éd. d'*Andromède* Paris, STFM, 1974, p. XXIV), cette version pourrait être un simple intermède d'un ancien ballet de 1618.

¹²⁷⁶ « La Raison d'État », dans *Le Théâtre en France* de Jacqueline de Jomaron, éd. cit., p. 158.

¹²⁷⁷ Cité par Georges Couton, *ibid.*, p. 1398. Plus tard, Corneille revient vers eux avec *La Toison d'or*, pièce à machines et musique, en 1660.

¹²⁷⁸ Voir *supra*, p. 355.

¹²⁷⁹ Scarron : *Jodelet ou Le Maître valet* (1645), *Jodelet duelliste* (1646) ; d'Ouville : *Jodelet astrologue* (1646) ; Thomas Corneille : *Jodelet prince* (1655).

¹²⁸⁰ Par la suite, dans les années 1660, Pierre et Thomas Corneille alterneront leur passage au Marais et à l'Hôtel de Bourgogne, mais c'est cette dernière troupe qui a nettement leurs faveurs. Thomas lui confie *La Mort de l'empereur Commode*, *Stilicon*, *Camma*, *Maximian* ; Pierre : *Œdipe* et *Sophonisbe*, mais donne *La Toison d'or* et *Sertorius* au Marais. Toutes les pièces de Quinault seront représentées à l'Hôtel de Bourgogne, à l'exception de *La Comédie sans comédie*, jouée au Marais. Racine, lui aussi, créera toutes ses pièces à l'Hôtel de Bourgogne.

Néanmoins, la troupe aura eu le temps de se faire connaître et de jouer des pièces aussi importantes que *Scévole* de Du Ryer, *La Mort de Sénèque* et *La Mort de Chrispe* de Tristan, ainsi que les pièces de Desfontaines : *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis* et *l'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint-Genest*, concurrente du *Véritable Saint-Genest* de Rotrou¹²⁸¹. Cette première apparition de Molière est annonciatrice du dynamisme qui le caractérise et de son habileté dans la stratégie théâtrale qui se révélera dans la décennie suivante, au détriment, parfois, des autres troupes. Ainsi, dès son retour à Paris, Molière saura attirer au Petit-Bourbon le public du Marais, en n'hésitant pas à débaucher Jodelet et son frère, qui appartenaient à la troupe depuis une quarantaine d'années¹²⁸².

Ces perturbations de troupes et de salles et ces rivalités sont donc révélatrices de l'évolution des goûts et des modes et symptomatiques de la politique culturelle qui se met en place. Si un théâtre s'adonne au genre nouveau de la tragédie à machines et développe une esthétique du spectaculaire et de l'enchantement, il y a toutes les chances pour que, par effets de concurrence des troupes et des théâtres, tout Paris convienne bientôt de la nécessité de développer ce genre d'esthétique.

• Une génération décalée

Ces perturbations ne se limitent pas aux nouvelles modes instaurées par Mazarin et à l'évolution des troupes. Elles concernent aussi le renouvellement des générations d'auteurs. Le changement de goût, mais aussi le temps et l'âge ont fait leur œuvre. Avec la disparition de la tragi-comédie et de la pastorale, certains auteurs se taisent définitivement : Mairet écrit sa dernière tragi-comédie en 1643, *Sidonie*. Scudéry, nommé gouverneur de Notre-Dame de la Garde s'installe à Marseille en 1644, et ne revient à Paris qu'en 1647 ; il sera élu à l'Académie française en 1650, mais sa carrière dramatique est terminée¹²⁸³. Pour d'autres raisons, d'autres voix vont s'éteindre. Rotrou meurt en 1650, sa dernière tragédie est *Cosroès*¹²⁸⁴, jouée sans doute en 1648 (il n'aura pas eu le temps de corriger l'édition parue en pleine Fronde). Tristan, qui se cherche des protecteurs depuis la mort de Richelieu, écrit également sa dernière tragédie, *Osman*, en 1646-1647, mais elle ne sera publiée qu'un an après sa mort, en 1656¹²⁸⁵. Du Ryer vit dans la pauvreté et doit faire des

¹²⁸¹ Voir *supra* p. 69, 217, 306.

¹²⁸² Molière reprend *Jodelet ou Le Maître valet* de Scarron et *Jodelet prince* de Thomas Corneille, en juin et juillet 1659, avant de créer tout spécialement pour lui le personnage du vicomte de Jodelet dans *Les Précieuses ridicules* en novembre. Il y avait conservé, pour être bien reconnu du public, son visage enfariné.

¹²⁸³ Compromis dans le parti des frondeurs, il quitte à nouveau Paris pour se retirer en Normandie et n'est de retour dans la capitale qu'avec Condé en 1660.

¹²⁸⁴ Voir *supra*, p. 272.

¹²⁸⁵ Voir *supra*, p. 39.

traductions « alimentaires », mais après *Thémistocle* (jouée à la saison 1646-1647), il n'écrira plus que des tragi-comédies (*Nitocris*, 1648 ; *Dynamis*, 1649 ; *Anaxandre*, 1655) ; peut-être trouvait-il dans un genre qui emprunte ses sujets à la fiction un moyen plus aisé de représenter des situations politiques trop ancrées dans l'actualité¹²⁸⁶. Corneille, on l'a vu, s'essaie à d'autres genres, « la trilogie des monstres » entre 1644 et 1646, où il renoue avec les racines mêmes du tragique : la violence du conflit familial¹²⁸⁷ ; la tragédie à machines avec *Andromède* ; la comédie héroïque avec *Don Sanche*, avant de revenir en 1651 « à la formule de la grande époque »¹²⁸⁸ avec *Nicomède* et *Pertharite*. *Nicomède* salué, au même titre que *Cinna*, comme un sommet, est, comme *Cinna*, une réflexion sur le pardon. Mais dix ans plus tard et en pleine Fronde, le message prend une dimension toute particulière. Jouée « aussitôt après la liberté de Monsieur le Prince »¹²⁸⁹ – ce qui induit qu'elle ait été écrite en amont – à un moment où la situation reste très tendue¹²⁹⁰, la pièce présente le cas d'un héros dont la puissance menace le roi et célèbre de manière éclatante sa nécessaire réconciliation avec lui. Comment ne pas y reconnaître Condé¹²⁹¹ ? L'agitation du peuple qui soutient Nicomède (« Tout le peuple à grands cris demande Nicomède »¹²⁹²) est comme un écho des mouvements qui aboutiront à la libération de Condé et des autres princes. Corneille se trouve là en parfaite adéquation avec son époque (et avec le parti de Condé), ce qui explique en partie son succès¹²⁹³. Mais ce succès est resté circonscrit à la seule pièce de *Nicomède*, *Don Sanche* et *Pertharite* qui l'encadrent n'ont pas entraîné la même ferveur. Les trois pièces écrites sous la Fronde sont indissociables des troubles qui l'accompagnent, le théâtre s'est fait le reflet vivant du climat politique, ce que confirme G. Couton :

Nous croyons, pour notre part, que les trois pièces de *Don Sanche d'Aragon*, *Nicomède*, *Pertharite*, constituent des examens de la situation politique pendant la Fronde, et qu'elles comportent même prise de position.¹²⁹⁴

¹²⁸⁶ « *Nitocris*, œuvre prudente, ne contient pas de déclaration politique qui touche aux problèmes du jour. Mais son thème général est intéressant : une reine est obligée par la raison d'État de se choisir un mari. [...] Les difficultés que rencontrait la régente Anne d'Autriche appelaient-elles l'attention sur le problème du gouvernement tombé en quenouille ? On peut sans trop de témérité l'imaginer », *Corneille et la Fronde*, op. cit., p. 23. Nous reparlerons de ces deux pièces, *Nitocris* et *Dynamis*, plus loin (p. 425 sq.), pour montrer combien elles sont effectivement en rapport avec l'actualité.

¹²⁸⁷ Voir *supra*, p. 72.

¹²⁸⁸ G. Couton, *Corneille et la tragédie politique*, éd. cit., p. 63.

¹²⁸⁹ *Mémoires de Mlle de Montpensier*, par A. Chérueil, Paris, Charpentier, 1858, t. II, p. 235.

¹²⁹⁰ Mlle de Montpensier (*ibid.*) évoque ce vers de *Nicomède* à propos de l'arrestation de Retz, qui suivit de quelques mois la libération des Princes : « Quiconque entre au Palais porte sa tête au Roi », I, 1, v. 94.

¹²⁹¹ « Nous croyons pour notre part que la clef de *Nicomède* est l'histoire intérieure de notre pays dans l'année 1650-1651. Nicomède est M. le Prince clairement reconnaissable ; clairement reconnu, voulu ressemblant et fêté comme tel », G. Couton, *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 75.

¹²⁹² *Nicomède*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome 2, V, 4, v. 1564, p. 701.

¹²⁹³ « Les Princes étant sortis de prison pendant le temps qu'on jouait *Nicomède*, quelques vers donnèrent matière à des applications qui augmentèrent le succès de la pièce », *Théâtre de Corneille* par Antoine Jolly (1738, t. I, p. 411), cité par Couton, notice de *Nicomède*, éd. cit., p. 1476.

¹²⁹⁴ G. Couton, *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 7.

Et Bernard Dort le suit totalement sur ce point :

Ces trois pièces, que Corneille écrivit de 1648 à 1651, marquent en effet sa volonté de trouver, en reprenant tous les termes de son système dramaturgique et en les révisant, une solution au problème politique de la Fronde et de substituer un ordre à ce désordre¹²⁹⁵.

Mais cela ne signifie pas que la « prise de position » de Corneille ou que la « solution » qu'il proposait soit appréciée dans les trois pièces par les protagonistes de la Fronde. Car si le clan Condé applaudit *Nicomède*, il ne fut enthousiasmé ni par *Don Sanche* ni par *Pertharite* : nous y reviendrons plus loin, en analysant la position de Corneille par rapport à la légitimité du trône et au rôle du peuple¹²⁹⁶. D'après le témoignage de Corneille lui-même, *Don Sanche* vit décroître rapidement les applaudissements qui accueillirent les premières représentations¹²⁹⁷ et *Pertharite* fut un échec complet¹²⁹⁸. Corneille en est profondément blessé, il décrète lui-même qu'il n'est plus « à la mode »¹²⁹⁹ et se sent « trahi », selon le mot de Bernard Dort¹³⁰⁰, de tous côtés, aussi bien par le Roi et par le pouvoir que par le public¹³⁰¹. Il se taira sept ans¹³⁰². Pendant ce temps, la génération suivante est déjà prête. En 1653, Thomas Corneille a vingt-huit ans et Quinault dix-huit. Ils commencent tous deux à se faire connaître grâce à des comédies qui furent autant de succès, *Les Engagements du hasard* pour Thomas (avant 1650), suivi de *Dom Bertrand de Cigarral* (1651) et de *Le Géôlier de soi-même* (1655). Quinault, qui bénéficia du soutien de

¹²⁹⁵ Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, éd. cit., p. 80.

¹²⁹⁶ Voir *infra* p. 407 *sqq.*

¹²⁹⁷ Corneille signale dans l'« Examen » de *Don Sanche* (éd. cit., p. 556) que le succès de la pièce déclina après l'intervention d'« un illustre suffrage » (voir *infra*, p. 409, note 1479). G. Couton démontre que le responsable de cette disgrâce est bien Condé. Il se réfère au témoignage de La Monnoye « magistrat curieux, érudit, lettré » et rappelle que Jolly, Voltaire, Guizot, Marty Laveaux, Hémon ont adopté cette interprétation. André Stegmann émet de son côté l'hypothèse que le responsable en soit Anne d'Autriche ou Mazarin (*Œuvres complètes* de Corneille, Paris, Le Seuil, 1963, p. 495).

¹²⁹⁸ Une représentation, selon Voltaire (Préface des *Remarques sur Pertharite, roi des Lombards*, dans *Œuvres complètes* de Voltaire par Jean-Baptiste-Joseph Champagnac, imprimerie de la société typographique, 1784, tome cinquante-unième, p. 180).

¹²⁹⁹ « La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite [...]. Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout à fait, et il est juste qu'après vingt années de travail, je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode », « Au lecteur » de *Pertharite*, éd. cit., p. 715.

¹³⁰⁰ « Pertharite fut un échec, le plus cuisant jusqu'alors de toute la carrière de Corneille – échec d'autant plus significatif qu'il lui vint de l'Hôtel de Condé. Ainsi, dans la réalité politique, le héros, dont Condé était bien le prototype, se dressait contre Corneille [...]. Souvenons-nous qu'au même moment, l'officier Corneille venait d'être « trahi » par son roi, par Mazarin retour d'exil et par la reine », Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, éd. cit., p. 94.

¹³⁰¹ Durant la Fronde des Princes, le duc de Longueville, beau-frère de Condé, tente de soulever la Normandie ; Corneille se voit confier par le Roi la charge de procureur des États de Normandie, à la place de Baudry, second de Longueville et principal meneur de la révolte à Rouen (février 1650). Mais, un an après, Mazarin libère les Princes, pardonne aux révoltés et rétablit Baudry dans sa charge, sans contrepartie pour Corneille qui avait vendu, pour s'acquitter de ses nouvelles fonctions, ses deux offices d'avocat. « Son loyalisme lui coûtait cher » (G. Couton, *Corneille*, éd. cit., p. 137). Voir aussi *supra*, p. 346.

¹³⁰² Corneille reviendra au théâtre avec *Œdipe*, en 1658, à la demande de Fouquet, devenu surintendant des Finances.

Tristan, dont il fut le valet dès l'âge de huit ans, présenta sa première œuvre, *Les Rivaux*, sans doute en 1653. Molière a déjà fait parler de lui. Dans son commentaire de cette période, Lancaster insiste sur l'importance de la Fronde dans ce passage de relais intergénérationnel. La Fronde a creusé un fossé entre ces deux générations d'auteurs dramatiques¹³⁰³.

Toutes ces modifications, évolutions, conversions des modes et des goûts, des troupes et des salles, cette disparition ou ce silence des auteurs ne sont ni aléatoires ni sans conséquences. Elles reflètent les bouleversements de fond qui caractérisent cette décennie, entraînés par les événements graves de la Fronde et par la nouvelle politique culturelle de Mazarin, qui vise non plus à faire du théâtre « une tribune politique », mais plutôt un divertissement au sens pascalien du terme. Une poétique de l'enchantement et de la pompe va bientôt remplacer une poétique tragique, marquée par l'austérité, une certaine forme de raideur et d'héroïsme moral. Les conséquences génériques, le déclin de la tragi-comédie compensé par « une nouvelle invasion du romanesque dans les années qui précèdent 1660 »¹³⁰⁴, l'apparition des pièces à machines dont les somptueuses mises en scène détournent les spectateurs des problèmes politiques qui déchirent l'époque, la désaffection pour la « grande tragédie », et bientôt aussi le retour de la farce avec un Molière qui pratique un comique « archaïque »¹³⁰⁵, ne sont que les parties les plus apparentes de l'évolution idéologique que les circonstances historiques et la volonté du pouvoir vont créer. La tragédie se trouve au premier rang victime de cette crise politique. Il était impossible qu'elle en sorte indemne. Comme l'a fait remarquer Lancaster, les principes fondamentaux de la tragédie étaient totalement incompatibles avec les événements et l'idéologie de l'époque, ils ne pouvaient qu'être, du moins provisoirement, abandonnés¹³⁰⁶.

¹³⁰³ « *It was the Fronde that marked the end, in large measure, of the movement begun by Mairet and Rotrou in 1634. It was the Fronde that helped Scarron, Boisrobert and Thomas Corneille to triumph where Pierre Corneille failed, and thus to prepare the way of Molière* », *op. cit.*, part. II, vol. II, p. 699-700. Ce fut la Fronde qui marqua la fin, dans une large mesure, du mouvement commencé par Mairet et Rotrou en 1634. Ce fut la Fronde qui aida Scarron, Boisrobert et Thomas Corneille à triompher quand Pierre Corneille échoua et ainsi prépara le chemin à Molière. Nous traduisons.

¹³⁰⁴ Jacques Truchet, *op. cit.*, p. 127.

¹³⁰⁵ « Il y a une dramaturgie moliéresque, sur laquelle Molière n'a pas voulu s'expliquer, mais que nous pouvons déduire de ses œuvres. Son premier caractère est d'être archaïque. En même temps que la théorie, Molière refuse la modernité. Peut-être parce qu'il a longtemps joué des farces anciennes, il se donne, dans ses comédies les plus écrites, des facilités qui ne sont plus de son temps », J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, « le métier d'auteur dramatique » par Colette et Jacques Schérer, éd. cit., p. 222.

¹³⁰⁶ « *It seems, then, that tragedy was falling into disfavor more rapidly than other genres. Why, indeed, should it not have done so ? As understood by Corneille and his contemporaries, tragedy is an heroic type of play in which devotion to certain principles is taken for granted. Such devotion led to the victories of the French armies, but these were followed by the absurd bickering, intriguing, and treachery of Fronde. Disillusionment attended it. The only remedy was laughter* », *op. cit.*, part. II, vol. II, p. 699. Il semble que la tragédie soit tombée en défaveur plus rapidement que les autres genres. Pourquoi, en fait, cela n'aurait-il pas dû se passer ainsi ? Comme Corneille et ses contemporains l'avaient compris, la tragédie est un type héroïque de pièce où l'attachement à certains principes est considéré comme acquis. Un tel attachement a conduit aux

Cette période 1643-1653 est donc un tournant, une fin dans beaucoup de domaines, la perte de la foi dans un « État-roi », les évolutions génériques, la disparition de la plupart des auteurs de la génération Richelieu, la transformation des conditions de représentation. Si Richelieu était l'émanation de l'idéologie de son époque, si la grandeur et la gloire qu'il recherchait pour la nation se retrouvaient illustrées dans les pièces de son époque sans qu'il ait eu besoin d'en inspirer le contenu, les choses ont radicalement changé. L'état de la France, la crise de la Fronde, la personnalité de Mazarin, la nouvelle politique culturelle qu'il insuffle, ont balayé les certitudes des auteurs dramatiques et leur espoir dans un avenir social et politique meilleur. L'Etat désormais est divisé¹³⁰⁷, le temps du doute est arrivé. La tragédie se cherche de nouvelles formes, de nouveaux sujets, de nouvelles inspirations. Comme toujours, Corneille, mû par cette volonté constante de réflexion sur son (le) théâtre, ouvre la voie.

II- « NOIRCEUR ET HORREUR TRAGIQUES »

À propos de cette période, Jacques Schérer écrit : « Corneille [...] était parvenu à la veille de la Fronde à des combles de noirceur et d'horreur tragiques, dont *Rodogune* reste l'expression la plus achevée. Toutes les formes du théâtre de ces années sont tendues »¹³⁰⁸. Georges Couton confirme dans la notice de *Rodogune* : « Vers les années 1645 et suivantes, Corneille cherche un renouvellement de son art dans des paroxysmes de violence »¹³⁰⁹. Ailleurs, il constate : « "le classicisme Richelieu" se désagrège »¹³¹⁰, et décrit les manifestations de cette mutation des formes et des goûts :

La luxuriance artistique, une action qui ralentit pour accueillir des tableaux mouvementés ou brutaux, l'admiration pour une énergie libérée des entraves de la raison et de la morale, belle parce qu'elle est excessive, le désir de provoquer, outre la terreur et la pitié, l'horreur, montrent que le classicisme perd du terrain au profit de formes tumultueuses et convulsées de l'art : il résiste mal à une résurgence du baroque.¹³¹¹

Toutes ces tendances violentes et excessives, cette « noirceur », cette « horreur » ressortissent, en effet, à l'esthétique baroque qui s'était épanouie à la charnière entre le XVI^e et le XVII^e siècles. Comment expliquer cette « résurgence » ? Comme nous avons pu

victoires des armées françaises, mais celles-ci ont été suivies par la trahison de la Fronde, faite de querelles absurdes et de complots. La désillusion a suivi. Le seul remède fut le rire. Nous traduisons.

¹³⁰⁷ Titre du chapitre que Bernard Dort (*Corneille dramaturge*, éd. cit.) consacre aux pièces de cette période (Chapitre III, *L'Etat divisé*, p. 67).

¹³⁰⁸ Introduction du *Théâtre du dix-septième siècle*, éd. cit., tome I, p. XXIV.

¹³⁰⁹ Notice de *Rodogune*, éd. cit., p. 1279.

¹³¹⁰ *Corneille*, éd. cit., p. 113.

¹³¹¹ *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 17.

le remarquer, bien des points communs peuvent être décelés entre ces deux périodes. Ce qui nous a frappé dans le tableau historique que nous avons tracé précédemment, ce sont à la fois les ravages de la guerre de Trente Ans et de la guerre civile et l'extrême confusion qui semble régner dans la gestion de cette crise, une confusion générée par les événements eux-mêmes, les intérêts contradictoires de tous les protagonistes, mais aussi par la personnalité fuyante du Ministre Principal. Comme à l'époque des guerres de religion, des groupes fratricides se déchirent, le pouvoir est fragilisé et les certitudes ébranlées. Aussi n'est-ce guère étonnant que, durant cette décennie 1643-1653 comme à l'époque baroque, les œuvres dramatiques reflètent cette violence et cette agitation désordonnée. Nous examinerons la manière dont ces « formes tendues » se manifestent dans les pièces de cette période sous trois aspects : le brouillage des identités¹³¹², la « dénaturation » de la nature, l'évolution de la tragédie politique.

II-1- De l'État divisé au héros divisé

La confusion, l'ambiguïté, qui caractérisent les événements politiques, envahissent les pièces. Les revirements, attermoissements et autres tergiversations des partis opposés, qui nous ont conduit à constater combien « tout l'État [était] confondu », viennent s'ajouter à la duplicité du comportement de Mazarin. Qui est qui ? À qui se fier ? Qui se cache derrière les apparences ? À travers ces questions de personnalité et d'identité, d'autres, de type politique, se posent. Si les situations ne sont pas claires et les identités définies, au nom de quelle légitimité obtient-on le pouvoir et le garde-t-on ? Ne faut-il pas, à un moment, se révéler, être « reconnu », être plébiscité pour être en droit de gouverner ? D'autres prétendants, cachés dans l'ombre, n'ont-ils pas des droits comparables ou plus légitimes ? Ces questions cruciales sur la personnalité et la légitimité, ces crises de conscience dont la tragédie se fait le reflet vivant, en représentation, se traduisent dans les pièces de cette période par une structure et des motifs particuliers : une intrigue compliquée rappelant celle des tragi-comédies, « implexe » et même parfois poussée

¹³¹² Nous n'oublions pas que les tragédies de cette époque ne portent pas toutes sur le problème de l'identité. Ce sont, en particulier, celles qui, à la suite de *Cinna*, proposent la conciliation comme résolution aux conflits internes (voir *supra*, p. 264 *sqq.*). Représentées entre 1644 et 1646, elles ont pour sujets la conquête grecque ou romaine (*Le Dictateur romain* de Mareschal, *Scévole* et *Thémistocle* de Du Ryer, *Porus ou la générosité d'Alexandre* de Boyer). Il semble que les auteurs n'aient pas encore pris la mesure de la situation qui s'installe après la mort de Richelieu et poursuivent la « solution » proposée par *Cinna*, en espérant qu'elle reste appropriée au gouvernement de Mazarin. Corneille, toujours précurseur, perçoit les frémissements idéologiques et initie la réflexion, à travers sa « trilogie des monstres ».

jusqu' à l'« obscurité », selon les mots de Corneille¹³¹³, où se mêlent les motifs du déguisement, de l'identité, de la lutte fratricide et de l'usurpation.

II-1-1- « Le vieux procédé de la reconnaissance »¹³¹⁴

Georges Forestier l'a fait remarquer : « C'est Corneille, le premier, qui a transposé la situation [de l'opacité] dans le genre tragique pour en faire le moteur d'une bonne partie de l'action »¹³¹⁵. L'opacité consiste à masquer le plus longtemps possible l'identité du personnage principal soit à ses propres yeux, comme c'est le cas d'Œdipe, soit aux yeux des autres, comme pour Héraclius. Comme l'explique Georges Forestier : « Que l'opacité soit nécessairement la règle générale, il le faut bien pour que le déguisement puisse jouer le rôle qui lui est dévolu dans la progression de l'intrigue »¹³¹⁶. Pourquoi le motif du déguisement prend-il, dans ces années 1645, une telle dimension ? Nous avons évoqué à plusieurs reprises le sujet de ces pièces, parce que cette période est charnière, autant dans la mise en pratique des règles dramaturgiques que dans l'évolution de la relation vaincu / vainqueur. Ainsi avons-nous remarqué, à partir de « la trilogie des monstres » de Corneille, et en particulier avec *Héraclius*, l'influence du resserrement du lieu et de l'action sur le sujet qui se concentre sur le conflit familial. Nous avons aussi constaté l'évolution politique du vainqueur qui en vient progressivement, autour de ces années 1645, à se désintéresser du pouvoir. Enfin, nous avons souligné son ambiguïté psychologique, puisque légitimement reconnu et triomphant à la fin de la pièce, il reste moralement mal à l'aise, après avoir, pour accéder au trône, obtenu ou souhaité la mort d'un proche : d'un père, d'un frère, d'une mère¹³¹⁷. Ces constats étant posés, il nous restait à les expliquer en cette période précise. Les transformations dramaturgiques, le besoin d'adaptation aux règles, s'ils représentaient une justification possible à ce retour au conflit originel de la tragédie, caractérisé par la lutte au sein d'une même famille, ne nous étaient pas apparus comme une explication exclusive¹³¹⁸. Une telle invasion de l'ambiguïté dans les tragédies de cette époque et un tel degré de complication dans l'intrigue devaient trouver leur origine dans un cadre plus vaste que les seules contraintes dramaturgiques. D'ailleurs le conflit familial, selon Aristote : « un frère qui tue son frère, [...] un fils qui

¹³¹³ « Au lecteur » d'*Héraclius*, éd. cit., p. 356. Voir *supra*, p. 376 pour la citation de ce passage et p. 121 pour le terme « implexe ».

¹³¹⁴ Roger Guichemerre, *op. cit.*, p. 80.

¹³¹⁵ *Esthétique de l'identité*, éd. cit., p. 268.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹³¹⁷ Voir *supra*, première partie, « Le conflit familial », p. 72 et seconde partie, « La dépolitisation du débat » et « L'ambiguïté identitaire », p. 270 et 278.

¹³¹⁸ Voir *supra*, p. 75-76.

agit de même avec son père, ou une mère envers son fils »¹³¹⁹, bref tout schéma opposant les membres d'une même famille, n'est pas obligatoirement porteur d'ambiguïté et d'opacité. L'action peut rester « simple », selon la définition qu'il en donne :

Or je dis que l'action est « simple » quand elle est, dans le sens qui a été défini, cohérente et une, et que le changement de fortune se produit sans péripétie ni reconnaissance¹³²⁰.

Or le motif du déguisement, du masque, des problèmes d'identité envahit les pièces de cette période, sans qu'il soit pour autant indispensable au traitement du conflit familial. Dans la comédie et la tragi-comédie, on comprend facilement son fonctionnement : il permet, alors que la situation semblait dans l'impasse, de faire rebondir l'intérêt tout en ménageant une fin heureuse¹³²¹. Mais, en ce qui concerne la tragédie, les finalités sont différentes, « la fin heureuse » reste, dans ce domaine, toute relative¹³²². Si le déguisement et la reconnaissance apparaissent comme un recours nécessaire dans le genre tragique, ce n'est donc pas tant pour nourrir l'intrigue et entraîner le dénouement heureux, mais, plutôt, comme le précise Aristote, pour susciter davantage « la pitié et la crainte ». C'est parce qu'Œdipe est « innocent » des crimes de parricide et d'inceste, commis par ignorance de son identité, qu'il provoque tant d'émotions chez le spectateur. Le tragique naît alors de la reconnaissance, liée à la péripétie, au sens qu'Aristote lui donne : « revirement de l'action dans le sens contraire », c'est-à-dire lorsqu'a lieu la découverte de sa véritable identité par le héros criminel :

La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de péripétie, par exemple celle qu'on a dans *Œdipe*.¹³²³

II-1-2- « Une forme particulière de tragique »¹³²⁴

Avons-nous affaire au même type de reconnaissance dans les pièces des années 1645 ? Il semble bien que non, car l'ignorance de l'identité n'est jamais celle du héros, et

¹³¹⁹ Voir *supra*, p. 72, note 275.

¹³²⁰ *Poétique*, éd. cit., 1452a, ch. 10, 12-18, p. 44.

¹³²¹ « Le vieux procédé de la reconnaissance », qui, comme le rappelle Roger Guichemerre, a bien servi aussi la comédie (on le retrouvera dans Molière), est l'outil qui offre souvent à la tragi-comédie son dénouement heureux : « une révélation opportune, nous apprenant que la fille que l'on croyait de basse naissance, est de sang royal, ou que l'aventurier est le fils d'un monarque, arrange tout et permet un mariage heureux, tout en respectant les convenances », *La Tragi-comédie*, éd. cit., p. 80.

¹³²² Il s'agit pour ces tragédies, a précisé d'Aubignac, plutôt que de finir « par quelque malheur sanglant et signalé du héros », d'avoir « le retour plus heureux et [de] se termin[er] par le contentement des principaux personnages », *La Pratique du théâtre*, éd. cit., livre II, ch. X, p. 183.

¹³²³ *Poétique*, éd. cit., 1452a, ch. 11, 29-32, p. 44.

¹³²⁴ Christian Delmas et Georges Forestier, Introduction d'*Oropaste* de Boyer, voir *infra*, p. 371, note 1331.

donc jamais non plus celle du spectateur. Les effets dramaturgiques sont aussi puissants – il s’agit toujours d’accentuer la crainte et la pitié – mais se présentent d’une manière différente. On ne découvre pas l’identité du personnage à la fin de la pièce, mais on assiste à sa « reconnaissance » par ceux qui ignoraient cette identité. Il est vrai, Aristote l’avait déjà remarqué et en relevait des exemples dans les tragédies grecques¹³²⁵, que la reconnaissance peut prendre diverses formes selon le degré d’ignorance et de connaissance des différents personnages de leur identité et de leur destinée. Mais en ce qui concerne ces pièces de la période de la Fronde, il serait plus juste de parler de « masque », et non d’ignorance. Les meneurs du jeu s’avancent masqués et savent très bien ce qu’ils font : ils s’appellent Cléopâtre (*Rodogune*), Antiochide ou Oronte (*Tyridate*), Héraclius, Cresphonte (*Aristodème*), Don Sanche, et même Théodore ... Ils connaissent leur véritable identité ou celle de la personne qu’ils manipulent et jouent de cette connaissance par rapport à l’ignorance des autres pour poser leurs pions. C’est une stratégie individualiste dans tous les cas, pour obtenir ou garder le pouvoir (Cléopâtre, Antiochide, Oronte, Héraclius¹³²⁶), la gloire (Théodore) ou l’amour (Cresphonte). Ainsi Corneille, en soulignant qu’Héraclius sait qui il est, alors que les autres (en dehors de Léontine et d’Eudoxe) l’ignorent, met en relief dans son avis « Au lecteur » de la pièce cette nouvelle forme de tragédie de la reconnaissance, où le personnage principal mène le jeu en avançant masqué, avant de triompher en se découvrant :

Vous vous souviendrez seulement qu’Héraclius sait qui il est et qui est ce faux Léonce, mais que le vrai Martian, Phocas ni Pulchérie n’en savent rien, non plus que le reste des acteurs, hormis Léontine et sa fille Eudoxe.¹³²⁷

Ce type de tragique que Corneille, en particulier, a voulu privilégier dans ces années 1645, est décrit et justifié dans son *Discours de la tragédie* : un tragique où celui qui agit n’est pas ignorant de son identité, comme Œdipe, mais sait très bien ce qu’il fait, et agit, au moment où il se venge enfin, « à visage découvert ». Ce moment sera celui de son

¹³²⁵ « Du moment que la reconnaissance a pour objet des personnes, il y a des cas où elle est simplement de l’une à l’autre : c’est lorsqu’il n’y a pas de doute sur l’identité de l’une des deux ; et il y a des cas où elle doit porter sur les deux : ainsi Iphigénie est reconnue d’Oreste à la suite de l’envoi de la lettre, mais pour Oreste vis-à-vis d’Iphigénie, il fallait une autre reconnaissance », *ibid.*, 1452b, ch. 11, 3-9, p. 45.

¹³²⁶ Cléopâtre veut garder le pouvoir en dissimulant lequel de ses fils est l’aîné. Antiochide veut dissimuler sa faute passée (avoir présenté comme son fils et celui du roi le fils d’Oronte, un grand seigneur) et Oronte la soutient pour voir régner son fils Ariarathe à la place du véritable héritier du trône, Tyridate. Héraclius dissimule sa véritable identité jusqu’à ce la situation lui paraisse propice. Seul Carlos dans *Don Sanche* ignore, comme Œdipe, qui il est réellement (et refuse de voir, comme Œdipe, tous les indices qui le désignent comme l’héritier du trône d’Aragon). Rappelons que *Don Sanche* n’est pas une tragédie, mais une comédie héroïque, « puisque, explique Corneille, on n’y voit naître aucun péril, par qui nous puissions être portés à la pitié ou à la crainte », dédicace à Monsieur de Zuylichem, éd. cit., tome II, p. 551.

¹³²⁷ Éd. cit., tome II, p. 355-356.

triomphe, et *l'acmé* de la tragédie¹³²⁸. Cette forme de tragédie de « l'agnition »¹³²⁹ est considérée par Corneille comme « plus belle » que les autres « qui se passent entre proches », et où diverses combinaisons sont possibles selon que « celui qui veut faire périr l'autre le connaît ou ne le connaît pas, et [selon qu'] il achève ou n'achève pas »¹³³⁰. Plus belle, parce que le tragique est plus fort, le héros ne subit pas, il choisit, il s'engage, il mène un combat jusqu'au bout, jusqu'à sa résolution : le combat de sa reconnaissance et de l'affirmation de soi¹³³¹.

Mais cette nouvelle forme de tragique, ce choix d'opacité partielle, ce jeu entre ignorance et connaissance, cette maîtrise par le personnage principal des identités, a des conséquences sur la construction de l'intrigue. Comme il ne peut dire tout de suite qui il est, mais comme il sait qui sont les autres et lui-même, le héros est confronté à des problèmes de rivalités (qu'il ne peut empêcher), à des risques d'inceste (où il ne peut pas s'expliquer), à de possibles confusions avec un autre lui-même (puisqu'il ne peut proclamer qui il est), un ami, un double, un frère, qui n'est peut-être que l'aspect complémentaire de sa propre personnalité. Ce motif de la reconnaissance n'est donc pas, dans ces tragédies de la décennie 1643-1653, un simple motif parmi d'autres. Il ne s'agit pas uniquement de révéler une identité à la fin de la pièce pour résoudre ou dramatiser l'action. Il s'agit d'en faire le fonctionnement intrinsèque de la pièce, de l'utiliser à tous les niveaux, de faire régner le doute, de créer un climat général d'ambiguïté, au point qu'une partie des personnages semble perdue, et le spectateur entraîné dans ce vertige manipulateur. L'opacité n'est pas une possibilité parmi d'autres de mener l'action, elle est le moteur des pièces et, à force de multiplier les masques, conduit à une complexité inextricable de l'intrigue. Comment ne pas faire le lien entre cette invasion de l'ambiguïté et la confusion sociale et politique qui s'empare au même moment de la France, entre cette recherche d'identité et de reconnaissance et la carence du pouvoir, entre les rivalités qui

¹³²⁸ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, éd. cit., tome III, p. 154 : « Mais lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on sait à qui on en veut, le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour, occupe la meilleure partie du poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions, qui renouvellent à tous moments, et redoublent la commisération ».

¹³²⁹ *Ibid.*.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹³³¹ Christian Delmas et Georges Forestier ont salué dans leur Introduction d'*Oropaste* de Boyer, cette « forme particulière de tragique » qui renouvelle les tragédie de la reconnaissance : « Si Corneille s'est tourné en 1646 vers le déguisement, ce n'est pas, comme on le dit volontiers, pour se renouveler en profitant de la mode du déguisement sur les scènes de l'époque, ni du fait d'un coupable penchant vers le "romanesque". [...] En inventant cette forme particulière de tragique liée à l'incertitude de l'identité, que l'on peut intituler tragique de l'aporie, Corneille a inventé la forme moderne de la tragédie de l'identité. Ce tragique de l'aporie groupe sur lui à la fois deux effets qu'Aristote considérerait comme les deux ressorts tragiques par excellence, la terreur et la pitié, et le ressort propre à la tragédie cornélienne, l'admiration », éd. cit., p. 19 et 23. Georges Forestier reprend cette analyse dans son *Essai de génétique théâtrale* (éd. cit., p. 256-257) et affirme : « De fait, le traitement tragique du mystère d'identité qu'a proposé Corneille dans *Héraclius* est radicalement neuf ».

opposent deux frères ou deux amis et les ravages de la guerre civile ? Comment ne pas faire le lien entre le « tragique de l'aporie », dont parle Georges Forestier, et la Fronde ?

II-1-3- « Un autre moi-même »¹³³²

Dans *Rodogune* (1644-1645), première pièce de la trilogie, ce motif du masque ou de l'ambiguïté reste encore assez discret, mais il est bien présent, et mêle à l'idée de naissance (et de reconnaissance) la rivalité entre frères. Il se manifeste dans la volonté de la reine Cléopâtre de maintenir la confusion entre les droits de ses deux fils : qui est l'aîné des deux jumeaux ? Celui qu'elle fera régner devra, en échange de cette « reconnaissance », lui sacrifier Rodogune dont ils sont tous deux amoureux¹³³³. En attendant, la reine maintient l'opacité jusqu'à l'extrême limite possible. C'est le secret de son pouvoir. Elle explique cette stratégie à sa confidente Laonice :

Si je cache en quel rang le Ciel les a fait naître,
Vois, vois que tant que l'ordre en demeure douteux,
Aucun des deux ne règne et je règne pour eux.¹³³⁴

Quant au motif de la rivalité entre frères et de la confusion de personnalités, il est récurrent dans la pièce. Il apparaît tout d'abord dans le passé : Antiochus, frère de Nicanor, le croyant mort dans le combat contre les Parthes, a épousé sa « veuve », Cléopâtre. Les deux frères sont rivaux sans le vouloir, et néanmoins attachés indéfectiblement l'un à l'autre, puisque Antiochus, après avoir régné sept ans, reprend la guerre contre les Parthes pour venger son frère, et meurt, croit-on, dans les mêmes circonstances (sauf, et c'est ce qu'il ignorait, que son frère, lui, en avait réchappé). Ce premier conflit, externe, de guerre entre peuples, nous l'avons vu, est à la base du second, le complot de Cléopâtre¹³³⁵. La reine, devenue réellement veuve deux fois (d'Antiochus, mort à la guerre, puis de Nicanor, qu'elle tue elle-même), décide de s'approprier le pouvoir en se débarrassant de sa rivale, Rodogune, reine des Parthes que Nicanor devait épouser, et de ses fils, héritiers du royaume de Syrie et amoureux tous deux de Rodogune. Le schéma des deux frères « jumeaux » (jumeaux par la naissance comme par le comportement) est donc reproduit. Bien que Cléopâtre, au mépris de tout sentiment maternel, ait tenté de les dresser l'un contre l'autre, en leur proposant le trône au prix de Rodogune (« Point d'aîné, point de roi

¹³³² *Héraclius*, éd. cit., III, 1, v. 867, p. 390.

¹³³³ Voir *supra*, p. 74.

¹³³⁴ Éd. cit., II, 2, v. 445-447, p. 220. Dans la suite de sa tirade : « Quoique ce soit un bien que l'un et l'autre attende, / De crainte de le perdre, aucun ne le demande, / Cependant je possède, et leur droit incertain / Me laisse avec leur sort leur sceptre dans la main. / Voilà mon grand secret. Sais-tu par quel mystère / Je les laissais tous deux en dépôt chez mon frère ? », les mots « incertain », « secret », « mystère » confirment la volonté d'opacité comme stratégie de pouvoir.

¹³³⁵ Voir *supra*, p. 67.

qu'en m'apportant sa tête », v. 672), elle n'a pas réussi à les séparer, l'union des deux frères est indissoluble. Ils ne font qu'un, unis dans le même amour pour Rodogune, dans la même noblesse de cœur, dans la même fidélité l'un à l'autre. La mort de l'un aurait dû entraîner la mort de l'autre. En fait, ce sera le seul moyen de les séparer :

Ô frère plus aimé que la clarté du jour,
Ô rival aussi cher, que m'était mon amour,
Je te perds et je trouve en ma douleur extrême
Un malheur dans ta mort, plus grand que ta mort même¹³³⁶.

Au problème d'identité et de reconnaissance se mêle donc, dans cette première pièce de la trilogie, la confusion des personnalités à travers la ressemblance et la rivalité amoureuse des jeunes gens. Cette complexité se retrouve-t-elle dans les autres tragédies de cette période ? Le motif s'y trouve amplifié, nous allons le voir.

Dans *Théodore*, l'opacité concerne le personnage principal. Elle semble accrue dans la mesure où elle touche à la personnalité de l'héroïne, qui paraît hermétique à toute tentative de communication¹³³⁷. Théodore n'est pas celle que l'on voudrait qu'elle soit. Dès le début de la pièce, les uns et les autres ont des doutes sur sa véritable personnalité : « J'adore une cruelle », déplore Placide¹³³⁸, et son ami Cléobule ajoute que lui-même, bien que proche d'elle « par les droits du sang », ne la comprend pas. Elle rejette tout amour, de qui que ce soit, sans qu'on puisse expliquer cette attitude¹³³⁹. Face à Cléobule, peu après, Théodore continue à cultiver l'ambiguïté : si elle pouvait, elle aimerait Didyme, affirme-t-elle (v. 388), mais elle ne donne aucune explication¹³⁴⁰. Ce sera finalement grâce à Stéphanie, la confidente de la redoutable Marcelle, que son secret sera révélé. La confidente, en effet, possède un « indice » (v. 269) sur la véritable personnalité de Théodore. Marcelle utilise alors un stratagème pour l'obliger à se dévoiler : elle lui demande de jurer sur Jupiter qu'elle n'épousera jamais Placide (acte II, scène 4) et Théodore se voit contrainte de proclamer sa véritable « identité » : elle est chrétienne !

Oui, je la suis, Madame, et le tiens à plus d'heur,
Qu'une autre ne tiendrait toute votre grandeur.
Je vois qu'on vous l'a dit, ne cherchez plus de ruse,

¹³³⁶ Paroles d'Antiochus en apprenant la mort de Séleucus, éd. cit., V, 4, v. 1653-1656, p. 260.

¹³³⁷ Dans l'« Examen » de 1660, Corneille attribue en partie l'échec de la pièce au caractère « entièrement froid » de Théodore, qui « n'a aucune passion qui l'agite », éd. cit., p. 271.

¹³³⁸ *Ibid.*, I, 2, v. 80, p. 277.

¹³³⁹ « Je connais son courage et vous répondrai bien / Qu'étant sourde à vos vœux, elle n'écoute rien, / Et que cette rigueur dont votre amour l'accuse / Ne donne point ailleurs ce qu'elle vous refuse. / Ce malheureux rival dont vous êtes jaloux / En reçoit chaque jour plus de mépris que vous », *ibid.*, v. 97-102, p. 278. Ce « malheureux rival » est Didyme.

¹³⁴⁰ « Plus je penche à l'aimer, et plus je le dédaigne, / Et m'arme d'autant plus, que mon cœur en secret / Voudrait s'en laisser vaincre, et combat à regret. / Je me fais tant d'efforts, lorsque je le méprise, / Que par mes propres sens je crains d'être surprise », éd. cit., II, 2, v. 396-400, p. 290.

J'avoue, et hautement, et tôt, et sans excuse.¹³⁴¹

Le problème de l'identité se double là encore du motif de la rivalité et de la ressemblance entre deux jeunes gens. Placide et Didyme sont tous deux amoureux de Théodore. Ils ne sont pas frères, et à plus forte raison jumeaux, mais se comportent comme tels. Placide sauve Théodore du déshonneur une première fois (III, 3), en renvoyant Paulin qui la garde et en la prenant sous sa protection, mais Marcelle « reprend la main » et la livre à nouveau au supplice (III, 6). C'est là qu'intervient Didyme qui va la chercher dans sa prison et la fait évader. Les deux jeunes gens ont le même comportement chevaleresque, n'attendant aucune reconnaissance en échange de leur protection¹³⁴² et prêts à s'effacer l'un devant l'autre. Didyme « donne » Théodore à Placide et se sacrifie :

Seigneur, ce peu de mots suffit pour vous guérir,
Vivez sans jalousie, et m'envoyez mourir.

Placide fait de même, et s'efface devant Didyme :

Va donc, heureux rival, rejoindre ta Princesse,
Dérobe-toi comme elle aux yeux d'une Tigresse,
Tu m'as sauvé l'honneur, j'assurerai tes jours,
Et mourrai, s'il le faut, moi-même à ton secours.¹³⁴³

Ce motif du couple de jeunes gens, aussi nobles l'un que l'autre, amoureux de la même femme, semblables, jumeaux dans le comportement, le dévouement, la générosité est un motif unique dans ces pièces de la Fronde, et dans les pièces de Corneille¹³⁴⁴. Bien sûr, le rival est dans la tragédie un personnage d'une certaine noblesse, Don Sanche dans *Le Cid* ou Valère dans *Cinna*, mais il n'a pas avec son rival cette proximité, ces affinités, cette ressemblance qui font que l'un peut se substituer à l'autre. Cette possibilité de confusion

¹³⁴¹ Éd. cit., II, 4, v. 565-568, p. 295.

¹³⁴² Placide offre à Théodore un mariage « blanc » pour la sauver : « Fuyez cette infamie en suivant un époux. / Suivez-moi dans des lieux où je serai le maître, / Où vous serez sans peur ce que vous voudrez être, / Et peut-être suivant ce que vous résoudrez, / Je n'y serai bientôt que ce que vous voudrez. / C'est assez m'expliquer, que rien ne vous retienne, / Je vous aime, Madame, et vous aime chrétienne », III, 3, v. 850-856, p. 306. Didyme se présente dans la prison de Théodore pour lui éviter le supplice et prendre tous les coups sur lui : « Je ne viens point ici comme Amant indigné / Me venger de l'objet dont je fus dédaigné. / Une plus sainte ardeur règne au cœur de Didyme, / Il vient de votre honneur se faire la victime, / Le payer de son sang et s'exposer pour vous / A tout ce qu'oseront la haine et le courroux », IV, 5, v. 1433-1438, p. 327.

¹³⁴³ Éd. cit., IV, 5, v. 1457-1458 et 1483-1486, p. 328.

¹³⁴⁴ Les pièces de l'identité étant liées au thème de la famille, il n'est pas étonnant que le motif des frères jumeaux soit utilisé. G. Couton rappelle d'ailleurs que c'est un très ancien motif : « La mythologie présente en effet ses couples de jeunes guerriers. L'amitié ordinaire les unit : ainsi Achille et Patrocle, Oreste et Pylade, Nisus et Euryale. Certains sont unis aussi par le sang et sont frères jumeaux, ainsi dans le mythe des Atrides, les Dioscures, Castor et Pollux. [...] Mais d'autres couples de frères sont unis par la haine : Étéocle et Polynice [...], Atrée et Tyeste. Le seul mythe des Atrides, avec Castor et Pollux et Atrée et Thyeste, présentait à la fois les jumeaux amis et les maudits » (notice de *Rodogune*, éd. cit., p. 1279). Cela n'explique pas totalement pourquoi Corneille a soudainement compris, à cette époque précise, « quelle utilisation dramatique il pouvait faire de cette gémellité » (*ibid.*, p. 1280). Nous allons voir d'ailleurs que, s'il y a bien rivalité et problème de reconnaissance entre frères dans les pièces de Boyer ou de Rotrou de la même époque, les relations ne sont pas aussi fusionnelles dans le couple de jeunes gens.

approfondit la réflexion sur l'identité et accroît la complexité de l'intrigue, qui atteint des sommets avec *Héraclius*.

En effet, avec *Héraclius*, l'ambiguïté parvient à un niveau ultime dans la dramaturgie comme dans le tragique puisque le spectateur et même l'auteur en perdent le fil¹³⁴⁵. Cette pièce que Georges Couton qualifie de « tragédie de l'état civil »¹³⁴⁶ révèle son inextricable intrigue dans la présentation des personnages principaux : « Héraclius, fils de l'empereur Maurice, cru Martian, fils de Phocas, amant d'Eudoxe. Martian, fils de Phocas, cru Léonce fils de Léontine, amant de Pulchérie ». Mieux que tout autre, Corneille est à même de préparer le lecteur à ce sujet « embarrassé » dans l'avis qu'il lui adresse au début de la pièce. Après avoir exposé le rôle de Léontine, qui sauve le fils de l'empereur Maurice en sacrifiant son propre fils, il précise :

J'ai supposé que l'échange avait eu son effet, et de cet enfant sauvé par la supposition d'un autre, j'en ai fait Héraclius, le successeur de Phocas. Bien plus, j'ai feint que cette Léontine, ne croyant pas pouvoir cacher longtemps cet enfant que Maurice avait commis à sa fidélité, vu la recherche exacte que Phocas en faisait faire, et se voyant même déjà soupçonnée et prête à être découverte, se voulut mettre dans les bonnes grâces de ce tyran en lui allant offrir ce petit prince dont il était en peine, au lieu duquel elle lui livra son propre fils Léonce. J'ai ajouté que par cette action Phocas fut tellement gagné qu'il crut ne pouvoir remettre son fils Martian aux mains d'une personne qui lui fût plus acquise, d'autant que ce qu'elle venait de faire l'avait jetée, à ce qu'il croyait, dans une haine irréconciliable avec les amis de Maurice, qu'il avait seuls à craindre. Cette faveur où je la mets auprès de lui donne lieu à un second échange d'Héraclius, qu'elle nourrissait comme son fils sous le nom de Léonce, avec Martian, que Phocas lui avait confié. Je lui fais prendre l'occasion de l'éloignement de ce tyran, que j'arrête trois ans, sans revenir, à la guerre contre les Perses et, à son retour, je fais qu'elle lui donne Héraclius pour son fils, qui est dorénavant élevé auprès de lui sous le nom de Martian, pendant qu'elle retient le vrai Martian auprès d'elle et le nourrit sous le nom de Léonce, qu'elle avait exposé pour l'autre. Comme ces deux princes sont grands et que Phocas, abusé par ce dernier échange, presse Héraclius d'épouser Pulchérie, fille de Maurice, qu'il avait réservée exprès seule de toute sa famille, afin qu'elle portât par ce mariage le droit et les titres de l'empire dans sa maison, Léontine, pour empêcher cette alliance incestueuse du frère et de la soeur, avertit Héraclius de sa naissance.¹³⁴⁷

On relève dans ces explications de Corneille nombre d'expressions appartenant à des champs lexicaux liés au thème de l'identité, comme celui de l'échange : « supposé », « supposition », « échange », « second échange », « sous le nom de » (trois fois), « au lieu duquel », « pour l'autre » ; ou celui du mensonge et de la vérité : « feint », « cacher », « crut », « croyait », « vrai », « abusé », avertit ». Ce que Corneille a sans doute aussi voulu valoriser, au cœur d'un tragique de l'identité et de l'aporie, sont les jeux de

¹³⁴⁵ Voir supra p. 75, note 290.

¹³⁴⁶ *Corneille et la tragédie politique*, éd. cit., p. 57.

¹³⁴⁷ « Au lecteur » d'*Héraclius*, éd. cit., p. 355-356.

l'illusion. Ce long exposé a, d'autre part, le mérite de mettre en évidence, en anticipant sur les critiques extérieures, la difficulté à suivre une intrigue dont Corneille reconnaît volontiers le caractère embrouillé :

Je serais trop long si je voulais ici toucher le reste des incidents d'un poème si embarrassé, et me contenterai de vous avoir donné ces lumières afin que vous en puissiez commencer la lecture avec moins d'obscurité.

Difficile, en effet, de suivre les méandres de cette succession d'identités usurpées, d'Héraclius, fils de Maurice, devenu Martian, fils de Phocas ; de Martian, fils de Phocas devenu Léonce, fils de Léontine ; et les relations amoureuses des deux jeunes gens : le mariage prévu par Phocas entre le faux Martian / vrai Héraclius et Pulchérie, sa vraie sœur, alors que le faux Léonce et vrai Martian l'aime véritablement. De son côté, Héraclius est amoureux de la prétendue sœur de Léonce / Martian et fille de Léontine : Eudoxe. L'ambiguïté atteint son comble lorsque, en raison de bruits qui courent, Léonce / Martian se prend pour Héraclius, se voit contraint de renoncer à son amour pour Pulchérie, puisqu'il se croit son frère, et comble d'ironie, la pousse dans les bras de Martian / Héraclius qui est, lui, son véritable frère, avec ces mots : « Épousez Martian comme un autre moi-même »¹³⁴⁸. On n'a jamais poussé la complexité aussi loin, et il semble même que Corneille prenne un malin plaisir à brouiller à tout moment les pistes, en essaimant son texte d'allusions à double sens venant servir les jeux d'illusion identitaire, d'« équivoques ingénieux » comme il l'avoue dans son « Examen » à destination d'un public averti¹³⁴⁹. Ainsi, dans l'acte I, scène 4, on apprend au vers 349 que Martian a sauvé la vie d'Héraclius, ce qui renforce encore la proximité entre les deux jeunes gens et la confusion possible de leurs identités. Puis Héraclius, qui est le seul avec Léontine et Eudoxe à savoir la vérité sur les identités de chacun, s'adresse à Martian qui se croit Léonce, et à Pulchérie, qui ignore qu'elle est sa sœur et que Léonce, qu'elle aime, est le vrai Martian, en jouant sur ces ambiguïtés :

Je te connais, Léonce, et mieux que tu ne crois,
Je sais ce que tu vaux, et ce que je te dois.
Son bonheur est le mien, Madame, et je vous donne
Léonce et Martian en la même personne¹³⁵⁰.

On peut se demander si ce n'est pas avec un certain humour que Corneille évoque l'« effort d'invention » d'*Héraclius* « dont il s'est fait beaucoup de belles copies, sitôt qu'il

¹³⁴⁸ Voir p. 372, note 1332.

¹³⁴⁹ « [M]ais je n'ai pu avoir assez d'adresse pour faire entendre les équivoques ingénieux, dont est rempli tout ce que dit Héraclius à la fin de ce premier acte, et on ne les peut comprendre que par une réflexion, après que la pièce est finie, et qu'il est entièrement connu, ou dans une seconde représentation », « Examen » d'*Héraclius*, éd. cit., p. 359.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, I, 4, v. 355-358, p. 374.

a paru »¹³⁵¹. Mais aucune des ces « belles copies » qui suivront n'atteindront cet « imbroglio invraisemblable », comme le qualifie Serge Doubrovsky¹³⁵², plus propre à la tragi-comédie qu'à la rigueur tragique. La plus proche serait *Tyridate* de Boyer, considéré en effet comme « la plus belle des copies » d'*Héraclius*¹³⁵³, même si elle ne pousse pas aussi loin la confusion des identités. On y retrouve le motif des deux frères rivaux, de la fausse identité, et par là même du droit au pouvoir : Ariarathe, fils aîné du roi est en réalité le fils d'Oronte, à qui la reine a « emprunté » cet enfant pour ne pas rester sans héritier, Tyridate est le véritable fils, mais le cadet, des époux royaux. On y retrouve aussi, mais accentué, le risque d'inceste, car Ariarathe, ignorant de son identité, est tombé amoureux de sa sœur, Euridice, fille d'Oronte, mais, contrairement à Léonce / Martian, qui, lorsqu'il s'est cru Héraclius, était prêt à changer l'amour en affection, il ne parviendra pas, lui, à se défaire de cette passion et en mourra¹³⁵⁴. Les problèmes d'identité sont renforcés par la double volonté de la reine Antiochide et du véritable père d'Ariarathe, Oronte, de dissimuler l'héritier légitime du trône (Tyridate), la reine pour éviter une reprise de la guerre, car le contrat passé avec Mithridate serait caduc, Oronte pour que son fils puisse devenir roi sous l'identité du prince héritier. *Tyridate*, joué en 1647, est effectivement la pièce la plus complexe et la plus proche d'*Héraclius* par l'utilisation des trois motifs : l'usurpation d'identité, la rivalité fraternelle, le risque d'inceste. Mais elle ne pousse pas aussi loin que dans la pièce de Corneille la confusion entre les deux jeunes gens qui gardent des identités bien séparées¹³⁵⁵.

Les autres pièces de cette période n'atteignent pas non plus ce degré de complication, mais elles restent toutes marquées par le brouillage de l'identité et la réflexion sur la légitimité du trône. *Venceslas* (joué fin 1647) et *Cosroès* (joué en 1648) de Rotrou sont fondés sur la rivalité entre frères et sur l'ambiguïté, non de leur identité, mais de leur personnalité. En effet, si leur identité est connue, leur rivalité pour le trône implique une réflexion sur leur légitimité respective, en fonction, non de leur naissance ambiguë, mais de leurs qualités personnelles, de leur valeur de futur roi. Dans le cas de *Venceslas*, l'un des deux frères est indigne moralement de gouverner, et, dans le cas de *Cosroès*, l'armée et le vieux roi sont en opposition. L'armée soutient Syroès, le fils aîné, fruit d'un premier mariage du roi Cosroès et celui-ci favorise Mardesane, le fils qu'il a eu avec sa

¹³⁵¹ « Examen », *ibid.*, p. 358.

¹³⁵² Voir *supra*, p. 75, note 289.

¹³⁵³ Selon Laetitia Sergent dans l'Introduction de la pièce, éd. cit., p. 23.

¹³⁵⁴ Laetitia Sergent signale que cette situation « extrême et exceptionnelle » d'amour partagé entre frère et sœur n'apparaît que dans trois pièces du XVII^e siècle, dont *Tyridate* (*ibid.*, p. 31).

¹³⁵⁵ Le règne du motif de la reconnaissance, le règne des coups de théâtre n'est pas prêt de s'arrêter, et on sait que les tragédies du XVIII^e siècle favoriseront à leur tour ces motifs.

deuxième épouse, Syra. Or Mardesane se révélera bien supérieur à son frère¹³⁵⁶ par ses qualités morales¹³⁵⁷. Cette ambiguïté de personnalité conduit dans les deux cas, à la fin des pièces, à une forme de reconnaissance, comme lorsqu'il s'agit d'ambiguïté identitaire, puisque, dans *Venceslas*, Ladislas, fils indigne au début de la pièce se transforme en roi juste, après avoir par erreur tué son frère, et que dans *Cosroès*, Syroès sort de l'aveuglement dans lequel l'avaient plongé ses mauvais conseillers¹³⁵⁸.

Nous sommes, pour toutes ces pièces que nous venons d'évoquer, dans la période de la pré-Fronde, soit dans les années 1643-1648, dont il nous paraît important de rappeler à quel point la contestation du pouvoir y a été forte. La cabale des Importants s'est mal terminée pour les conjurés, mais l'assassinat du Ministre Principal a été envisagé et les participants sont prêts à recommencer à la première occasion. Dès son arrivée au pouvoir, en 1643, Mazarin suscite la controverse, ce qui signifie que son gouvernement est remis en cause dès sa mise en place même. Entre 1643 et 1648, s'est installé le « système Mazarin » que nous avons décrit et qui déroute tant¹³⁵⁹. Mazarin se rend de plus en plus impopulaire, en important l'opéra à grands frais, pour distraire la cour et le jeune Roi, pendant que le pays meurt de faim. Les pamphlets, les soulèvements populaires montrent que la contestation touche toutes les couches de la société. Les gens de bon sens sont frappés par le contraste entre les victoires militaires et ce pays ravagé, où la famine sévit, où des émeutes de la faim éclatent un peu partout. Comment, dans ces circonstances, ne pas douter de la valeur, de la légitimité de ce pouvoir ? Quel roi, quel gouvernement a le droit de traiter ainsi son pays ? Un certain Omer Talon se fait remarquer en réclamant, dès septembre 1645, un droit de regard du Parlement sur les affaires publiques. Pour achever le tableau, en 1648, un roi voisin, dont l'épouse et le jeune fils sont réfugiés en France, est destitué puis décapité par son propre peuple. Comment ne pas faire le lien entre cette situation politique si peu sereine et l'interrogation permanente des pièces de cette époque sur l'identité de l'héritier du trône et sur la légitimité du pouvoir ? À travers le problème de l'identité, la question est : qui est le plus à même de gouverner ? Au nom de quels principes, de quels droits, tel ou tel serait-il « reconnu », tel ou tel aurait-il la préférence ? Que, pour finir, les principaux personnages qui se disputent le pouvoir soient proches par

¹³⁵⁶ Nous avons montré plus haut le caractère velléitaire de Syroès. Voir deuxième partie, p. 273-274.

¹³⁵⁷ Mardesane exaspère sa mère par sa grandeur d'âme et son refus de supplanter son frère. Il lui répond, alors qu'elle lui reproche sa « faiblesse » : « D'un sang assez ardent n'animez point les flammes ; / J'ai tous les sentiments dignes des grandes âmes / Et mon ambition me sollicite assez / Du rang que je rejette et dont vous me pressez. / Un trône attire trop, on y monte sans peine ; / L'important est de voir quel chemin nous y mène, / De ne s'y presser pas, pour bientôt en sortir, / Et pour n'y rencontrer qu'un fameux repentir », éd. cit., II, 2, v. 589-597, p.1095.

¹³⁵⁸ Voir *supra*, deuxième partie, p. 278 et 279.

¹³⁵⁹ La valse des impôts a commencé : on passe de l'un à l'autre, on remanie, on supprime, on rétablit. Voir *supra*, p. 345.

le sang, frères jumeaux souvent, qu'ils se sentent chacun légitimement autorisés, à un moment de la pièce, par les affirmations des uns ou les ambitions des autres, à prétendre au trône, n'est pas non plus un effet du hasard. C'est le reflet, là encore, de la situation complexe de la France, de la division du pouvoir, de ses multiples autorités qui s'entrecroisent et se contredisent, entre une reine régente d'origine espagnole, dont le loyalisme a toujours été suspecté, un premier ministre italien, jugé dépensier et machiavélique, un trop jeune roi¹³⁶⁰, un oncle inconstant¹³⁶¹ et des princes de sang impatients. Ces disputes, ces hésitations, ces luttes pour le pouvoir dans la réalité comme dans les pièces qui ne font que la refléter, mettent en évidence ce problème crucial de la vulnérabilité du trône. Ce droit de gouverner n'est-il pas galvaudé, n'a-t-il pas perdu son sens originel, sa valeur sacrée, si n'importe qui peut y prétendre ? Que doit-on attendre de l'avenir ? Jusqu'à la fin de cette période, et même au-delà¹³⁶², les auteurs dramatiques poursuivront cette réflexion, celle de toute une génération, sur la légitimité du pouvoir, en s'appuyant sur les motifs de l'identité, de la rivalité fraternelle et de l'usurpation¹³⁶³. Le thème de la « Nature », qui lui est lié, et est poussé lui aussi, durant ces années-là spécifiquement, à un degré de réflexion inégalé, est une manifestation complémentaire de cette interrogation sur la légitimité du pouvoir.

¹³⁶⁰ Bien que la personne du Roi soit toujours vénérée, il est courant dans les écrits de la Fronde de dénoncer la mauvaise influence de Mazarin et de la Reine sur lui, au point de le corrompre : « Qui a élevé le Roi ? N'est-ce pas le Mazarin ? Qui le possède ? N'est-ce pas la Reine ? Qui le fait agir ? N'est-ce pas l'un et l'autre ? Je soutiens donc qu'il ne peut être bon roi qu'avec miracle, parce qu'il n'a jamais appris l'art de régner que de ceux qui ne le savent point. Le Mazarin l'a élevé ; il faut donc qu'il en ait fait un fourbe ; car il ne peut lui avoir appris que ce qu'il sait. Si le Roi est fourbe, malheur à l'État qu'il gouverne ! La Reine le possède ; elle ne lui fera goûter que du sang ; car ce n'est que le sang qu'elle respire. Que peut-on espérer de tout cela ? », *La Vérité prononçant ses oracles sans flatterie, 26 septembre 1652*, dans C. Moreau, *Choix de Mazarinades*, éd. cit., p. 502.

¹³⁶¹ Gaston d'Orléans, le frère de Louis XIII, dont nous avons rappelé la propension à participer à tous les complots possibles (voir *supra* p. 298, note 990) était très populaire (« le bon duc Gaston », disait Guy Patin, qui désapprouvait cependant « son irrésolution »). Il joua un rôle de « girouette » ou de conciliateur, selon les interprétations, entre la Cour et le Parlement et entre le clan Condé et la Cour (voir *supra*, p. 341).

¹³⁶² Nous verrons que dans la dernière période de notre corpus le problème de l'identité se retrouve. Voir pour *Darius*, *Agrippa*, *Timocrate* ou *Oropaste*, p. 460, 462, 463, 465.

¹³⁶³ Nous considérerons *Aristodème* de Boyer (joué en 1646) comme une pièce un peu différente, car la réflexion sur la légitimité du trône est inexistante. Le problème d'identité n'a pas de dimension politique : Cresphonte (Epebole), à la fois guerrier messénien et fils du roi de Sparte (Voir *supra*, p. 60), ne cache son identité à ses adversaires que par amour pour Argie, fille d'Aristodème, le roi de Messène. La pièce fait un peu le relais entre le motif de l'identité de la tragi-comédie (*Le Prince déguisé*, tragi-comédie de Scudéry, jouée en 1634) et la tragédie galante des années 1660 (*Timocrate* de Thomas Corneille représenté en 1656). On sait que le sujet de *Timocrate* est inspiré du roman de La Calprenède (*Cléopâtre*, 1654), mais on peut repérer beaucoup de points communs entre cette pièce et *Aristodème*.

II-2- « Sors de mon cœur, Nature »

Une lutte fratricide, pire, une lutte où tous les membres de la famille se déchirent afin d'accéder au trône, pose le double problème de la fragilité politique et de la valeur des liens familiaux. C'est l'aura du pouvoir et les valeurs héroïques qui sont malmenées et mises en doute. Pour s'opposer à vos fils, pour les dresser l'un contre l'autre, comme le fait Cléopâtre dans *Rodogune* ; pour vouloir la mort d'un homme qui vous a élevé, même s'il n'est pas votre père et a usurpé le trône, comme Héraclius ; pour sacrifier votre propre enfant, selon l'exemple de Léontine dans *Héraclius* ; pour jalouser votre frère et votre père comme Ladislas dans *Venceslas* ; pour laisser assassiner votre père, votre belle-mère et votre frère, à l'instar de Syroès dans *Cosroès* ; et même, posons-nous la question, pour être attiré physiquement par une jeune fille qui est en réalité votre sœur ou qui pourrait l'être, comme c'est le cas pour Héraclius et Martian avec Pulchérie, pour Ariarathe avec Euridice dans *Tyridate* et pour Don Sanche avec Elvire..., ne faut-il pas que la Nature se soit tue, que les liens qu'elle a créés soient éteints, que plus aucun repère « naturel » ne fonctionne ? C'est, en vérité, ce que laisse entendre le cri de révolte de Cléopâtre dans *Rodogune*¹³⁶⁴. Comment le pouvoir ou la vengeance peuvent-ils ainsi étouffer ces liens si forts qu'on dit indissolubles ? Quelle situation nouvelle a-t-elle pu ainsi les pervertir ? Dans quelle sauvagerie, quelle période inhumaine, quel monde dépourvu de tout principe, de toute morale les hommes sont-ils parvenus ? Et est-ce vraiment le fruit du hasard, comme l'a signalé Lancaster, si les pièces de cette époque abandonnent les sujets romains et se tournent plus volontiers vers l'Orient (« the graeco-Asiatic world ») et la période du Bas-Empire, vers ces pays et ces temps où règnent un désordre et une sensualité trouble que l'on pourrait qualifier de « barbares »¹³⁶⁵ ?

¹³⁶⁴ « Sors de mon cœur, Nature », v. 1491.

¹³⁶⁵ Lancaster met l'accent sur le choix du lieu dans les pièces de Corneille de cette époque (de *La Mort de Pompée* à *Héraclius*) : « *All four plays are tragedies drawn from historical or legendary tales of the Graeco-Asiatic world, Egypt, Syria, and Constantinople* » (éd. cit., part.II, vol. II, p. 498). Mais on peut remarquer qu'une bonne partie des pièces de l'identité se situent dans des royaumes orientaux (*Rodogune*, *Théodore*, *Héraclius*, *Tyridate*, *Cosroès*, *Nicomède*) et / ou durant le Bas-Empire et l'époque médiévale (*Théodore*, *Héraclius*, *Venceslas*, *Cosroès*, *Don Sanche*, *Pertharite*). G. Couton fait remarquer à propos de *Pertharite* l'originalité de l'époque choisie, qui constituait selon lui une prise de risque : « Au premier plan des aventures arrivées à un souverain lombard pendant le haut moyen-âge ; à une époque vers laquelle leur formation scolaire n'attire guère l'intérêt des spectateurs. Un Français du XVII^e siècle, comme de nos jours, même cultivé, restreignait sa connaissance de la latinité à l'âge d'or classique, et sa connaissance de l'histoire ancienne de l'Italie n'allait pas jusqu'à la dislocation de l'Empire romain d'Occident. Le choix même du sujet atteste la curiosité d'esprit de Corneille, mais rend d'avance difficile un très large succès », *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 97.

II-1-1- « La Nature et l'Amour »¹³⁶⁶

Ce qui est certain, c'est que le mot « nature » est un *leitmotiv* de cette période, et que le terme est toujours employé par le personnage pour s'étonner ou se démarquer de son influence. Il semble qu'il y ait, à cette époque, une réévaluation de la notion, voire du principe. *Rodogune*, la première tragédie sur l'identité de cette période, multiplie les références à la « Nature ». Elle se manifeste en l'occurrence par ce lien qui unit deux frères et leur mère. Dès le début de la pièce, dès qu'ils apprennent le chantage auquel leur mère les soumet pour déclarer l'aîné (ils doivent sacrifier Rodogune, « le trône est à ce prix », v. 642), les fils s'interrogent sur la nature de ce lien, sur cette femme qui se dit leur mère et se comporte en rejetant tout sentiment naturel. Séleucus est le plus virulent :

Ô haines, ô fureurs dignes d'une Mégère !
Ô femme que je n'ose appeler encor mère !

Antiochus, plus modéré, tentera de croire jusqu'à la fin que la Nature existe, que l'amour d'une mère ne peut s'effacer :

Gardons plus de respect aux droits de la Nature, [...]
Elle est mère, et le sang a beaucoup de pouvoir,
Et le sort l'eût-il fait encor plus inhumaine,
Une larme d'un fils peut amollir sa haine.¹³⁶⁷

Mais il se trompe, Cléopâtre n'est pas décidée à se laisser dominer par la Nature. C'est l'ambition qui la conduit, et non ces sentiments trop communs de mère à fils, frein à sa rage de domination. Et son machiavélisme est tel qu'elle utilise cette « nature » et ces liens familiaux sacrés, auxquels ses enfants restent attachés, pour les amadouer et les manipuler. C'est ainsi qu'elle opère sur eux un chantage entre la Nature et l'Amour. À qui doit-on rendre ses devoirs en premier, à une mère ou à une amante ? Elle a beau jeu de traiter Antiochus de « fils ingrat et rebelle » (v. 1331) et de lui reprocher de ne pas prendre systématiquement son parti, au lieu de se laisser influencer par ce sentiment amoureux qu'elle qualifie d'« aveugle fureur » (v. 1284) :

L'amour étouffe en vous la voix de la Nature,
Et je pourrais aimer des fils dénaturés !¹³⁶⁸

Mais brusquement, elle change de tactique et feint de se laisser convaincre par les arguments de son fils :

Je sens que je suis mère, auprès de vos douleurs :
C'en est fait, je me rends, et ma colère expire

¹³⁶⁶ *Rodogune*, v. 1130.

¹³⁶⁷ Éd. cit., II, 4, v. 679-680, 687 et 726-728, p. 226-227.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, IV, 3, v. 1324-1325, p. 246.

Et devant sa reconnaissance éperdue, elle ajoute :

En vain j'ai résisté
La Nature est trop forte et mon cœur s'est dompté.¹³⁶⁹

Évidemment, ce n'est qu'un leurre, une manœuvre de plus dans sa stratégie machiavélique. Elle révèle dans le monologue de la scène suivante qu'elle n'a agi que pour mieux « éblouir » ce « crédule Amant que charme l'apparence » (v. 1390 et 1392). Elle est donc capable d'employer le mot « Nature » dans un sens ou dans l'autre (l'amour qu'elle prétend avoir pour ses enfants ou l'amour qu'ils doivent lui porter), et de s'en servir comme d'une arme, soit en leur reprochant de ne pas en être touchés soit en feignant d'en être victime. Elle prouve ainsi, par cette diversité de références à la Nature et ces manipulations, que celle-ci n'a aucun sens à ses yeux, aucune valeur réelle, sinon comme instrument de son machiavélisme. Mais tout le monde ne se laisse pas si facilement manipuler et le plus clairvoyant des deux frères, Séleucus, déjà sceptique au début de la pièce sur la nature du lien maternel, se montre, devant les manœuvres de Cléopâtre, lucide et prudent. Il ne se laisse entraîner ni sur le terrain de la jalousie envers son frère ni sur celui de l'ingratitude envers sa mère. Et quand celle-ci lui dit, avec cruauté, qu'elle offre à son frère le trône (IV, 6), il répond avec ironie (v.1467-1474, p. 252-253) :

Vous pardonneriez donc ces chaleurs indiscretes,
Je ne suis point jaloux du bien que vous lui faites,
Et je vois quel amour vous avez pour nous deux,
Plus que vous ne pensez, et plus que je ne veux.
Le respect me défend d'en dire davantage.
Je n'ai, ni faute d'yeux, ni faute de courage,
Madame, mais enfin n'espérez voir en moi
Qu'amitié pour mon frère, et zèle pour mon Roi.

C'est cette fidélité à son frère, cette clairvoyance et cette ironie qui lui seront fatales, puisque c'est lui, en effet, que Cléopâtre sacrifiera en premier. Sitôt après cet entretien, elle déclare que ses fils ne sont plus que des obstacles sur son chemin vers le pouvoir. Elle proclame alors dans un vers célèbre la mort de tout sentiment maternel, le rejet de la Nature, le triomphe de la « barbarie » :

Sors de mon cœur, Nature, ou fais qu'ils m'obéissent,
Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.¹³⁷⁰

Mais le plus étonnant, c'est que Rodogune, l'Amante tant adorée par les deux frères, n'est pas différente de leur mère dans sa conception de la « Nature ». Elle leur tient le même

¹³⁶⁹ *Ibid.*, v. 1354-1355 et 1361-1362, p. 248.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, IV, 7, v. 1491-1492, p. 253.

discours et leur fait subir le même chantage, en l'inversant (lui sacrifier leur mère qu'elle accuse d'avoir tué le roi), plaçant, elle, l'Amour au-dessus de la Nature :

C'est à vous de choisir mon amour, ou ma haine,
J'aime les fils du Roi, je hais ceux de la Reine, [...].
Ce sang que vous portez, ce trône qu'il vous laisse,
Valent bien que pour lui votre cœur m'intéresse,
Votre gloire le veut, l'Amour vous le prescrit ;
Si vous leur préférez une mère cruelle,
Soyez cruel, ingrats, parricides comme elle.
Vous devez la punir si vous la condamnez,
Vous devez l'imiter, si vous la soutenez.¹³⁷¹

Elle leur impose donc le même dilemme que leur mère, Nature ou Amour, provoquant l'horreur des deux jeunes gens, et surtout de Séleucus, le plus révolté :

Que le Ciel est injuste ! Une âme si cruelle
Méritait notre mère, et devait naître d'elle.¹³⁷²

Antiochus, toujours plus « retenu » que son frère, cherche encore à concilier les deux principes :

Cependant allons voir si nous vaincrons l'orage,
Et si contre l'effort d'un si puissant courroux
La Nature, et l'Amour voudront parler pour nous.¹³⁷³

Face à Rodogune (IV, 1), il tente de défendre le parti de sa mère :

Oui, je le prends, Madame,
Et j'apporte à vos pieds le plus pur de son sang,
Que la Nature enferme en ce malheureux flanc.¹³⁷⁴

Un temps, on espère qu'il va réussir, car Rodogune semble convaincue et renonce à son cruel chantage, l'Amour et la Nature paraissent conciliables¹³⁷⁵. Mais il n'a pas encore affronté sa mère, et a raison de s'inquiéter, puisque la Reine se déchaînera contre ses fils à l'issue de cette discussion :

Voici la Reine. Amour, Nature, justes Dieux,
Faites-la moi fléchir, ou mourir à ses yeux.¹³⁷⁶

Il est difficile de ne pas remarquer l'importance accordée à la Nature dans cette pièce – le mot est récurrent – et de ne pas s'interroger sur sa portée¹³⁷⁷. Mais cette réflexion

¹³⁷¹ *Ibid.*, III, 5, v. 1023-1024 et 1031-1038, p. 236-237.

¹³⁷² *Ibid.*, III, 5, v. 1051-1052, p. 237. Intéressante réaction de Séleucus, qui prouve que La Nature est décidément bien égarée, la vraie filiation de Cléopâtre, c'est Rodogune : elles sont identiques dans leur dureté et leur ambition, précisément « dénaturante ».

¹³⁷³ *Ibid.*, III, 6, v. 1128-1130, p. 240.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, v. 1180-1182, p. 242.

¹³⁷⁵ « Et je n'estime pas l'honneur d'une vengeance / Jusqu'à vouloir d'un crime être la récompense. / Rentrons donc sous les lois que m'impose la Paix, / Puisque m'en affranchir, c'est vous perdre à jamais », *ibid.*, v. 1223-1226, p. 243.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, IV, 2, v. 1257-1258, p. 244.

n'est pas isolée, elle sous-tend toutes les pièces de Corneille et de ses émules durant cette période, en particulier lors de la pré-Fronde, dans les années 1644-1648. Nous ne pensons pas que cela soit le fruit du hasard : au contraire, il nous semble que les thématiques au théâtre sont déterminées par les réflexions de la « cité ».

II-2-2- La Nature muette

- « La Nature tremblante, incertaine, étonnée »¹³⁷⁸

Plus que dans toute autre pièce, c'est dans *Héraclius* que l'on rencontre le plus d'allusions à la Nature, toujours dans ce même sens de « liens du sang ». Ainsi Léontine a-t-elle un comportement comparable à celui de Cléopâtre, puisqu'elle sacrifie son propre enfant à une cause (la préservation de la lignée royale), sans que le sentiment maternel ne la tourmente. Avec le même machiavélisme que Cléopâtre, elle manipule les uns et les autres pour arriver à ses fins. À Léonce / Martian, qui, après s'être cru son fils, se croit Héraclius, elle ose raconter comment elle a « dompté la Nature » en sauvant le fils de son roi, Maurice et en offrant son propre fils au bourreau, mais elle se garde bien de lui dire qu'il n'est pas Héraclius :

Seigneur, il vous dit vrai : vous étiez en mes mains
Quand on ouvrit Byzance au pire des humains.
Maurice m'honora de cette confiance ;
Mon zèle y répondit par delà sa croyance.
Le voyant prisonnier, et ses quatre autres fils,

¹³⁷⁷ À ceux qui objecteraient que Corneille avait déjà traité le sujet dans *Médée*, sa première tragédie, nous répondrons que ce qui pousse Médée à « violer les droits de la nature » n'a rien à voir avec l'ambition ou le goût du pouvoir. C'est justement parce qu'on veut la séparer de ses enfants en la bannissant que Médée décide de les tuer, préférant les voir morts plutôt qu'appartenir à une autre, Créuse, la nouvelle épouse de Jason. C'est d'ailleurs dans la tirade où elle explique le crime qu'elle va commettre que l'on trouve dans la pièce l'une des rares occurrences du mot « nature » au sens de relation maternelle : « Nature, je le puis sans violer ta loi, / Ils viennent de sa part et ne sont plus à moi, / [...] Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père, / Il faut que leur trépas redouble son tourment, / Il faut qu'il souffre en père aussi bien qu'en amant. / [...] Chers fruits de mon amour, si je vous ai fait naître, / Ce n'est pas seulement pour caresser un traître, / Il me prive de vous, et je l'en vais priver, / Mais ma pitié retourne, et revient me braver. / Je n'exécute rien, et mon âme éperdue / Entre deux passions demeure suspendue », *Œuvres complètes* de Corneille, éd. cit., tome I, V, 2, v. 1355-1374, p. 585. On voit d'ailleurs que, contrairement à Cléopâtre, Médée est déchirée entre son amour pour ses enfants et son désir de vengeance. Elle est prise dans le même dilemme que celui des autres héros cornéliens, comme le fait remarquer Florence Fix dans l'ouvrage qu'elle consacre au personnage (*Médée, l'altérité consentie*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 76) : « Médée, de fait, force sa nature de mère et d'amante, sa condition de femme, afin d'accéder à un ordre supérieur qui est celui de l'héroïsme. Il lui faut sacrifier ses enfants à la Colchide pour rendre à celle-ci honneur perdu, dignité bafouée ; ce faisant, elle n'agit pas autrement que d'autres personnages cornéliens ». En revanche, le point commun entre Médée et Cléopâtre est cette affirmation de la liberté (voire de la supériorité) féminine, ce que souligne également Florence Fix : « Ainsi dit-elle à Jason [...] que les hauts faits de vertu et de courage accomplis lors de l'expédition en Colchide ont été les siens, et non ceux des hommes.[...] Elle tourne en dérision l'épopée masculine en signifiant que le meurtre des enfants est pour elle l'ultime étape nécessaire à son accession au statut héroïque de maîtrise de soi et d'identité irréfragable », *ibid.*, p. 86.

¹³⁷⁸ *Héraclius*, v. 1367.

Je cachai quelques jours ce qu'il m'avait commis,
 Mais enfin, toute prête à me voir découverte,
 Ce zèle sur mon sang détourna votre perte :
 J'allai, pour vous sauver, vous offrir à Phocas,
 Mais j'offris votre nom, et ne vous donnai pas ;
 La généreuse ardeur de sujette fidèle
 Me rendit pour mon prince à moi-même cruelle ;
 Mon fils fut, pour mourir, le fils de l'empereur.
 J'éblouis le tyran, je trompai sa fureur :
 Léonce, au lieu de vous, lui servit de victime.
Elle fait un soupir. Ah! Pardonnez, de grâce : il m'échappe sans crime.
 J'ai pris pour vous sa vie, et lui rends un soupir ;
 Ce n'est pas trop, Seigneur, pour un tel souvenir.
 À cet illustre effort, par mon devoir réduite,
 J'ai dompté la Nature, et ne l'ai pas détruite.¹³⁷⁹

Cette répétition de la deuxième personne : « vous étiez », « votre perte », « votre nom » et ce vocabulaire de l'échange : « au lieu de vous », « J'ai pris pour vous sa vie », « et ne vous donnai pas » constituent une manipulation scandaleuse, car, jusqu'à l'acte V, scène 3, Léonce / Martian se croit Héraclius, donc le frère de Pulchérie qu'il aime d'amour et traite son véritable père, Phocas, en exterminateur de sa famille. Comment, s'étonnera plus tard Phocas, la Nature a-t-elle pu rester muette ? Comment se fait-il qu'aucun signe ne se soit manifesté, qu'aucune sensation n'ait fait frémir le père et le fils ? Perdu, désespéré, Phocas se retrouve devant ces deux jeunes hommes, si semblables, sans pouvoir deviner lequel est son fils, et ne comprend pas que la Nature puisse demeurer muette (nous soulignons), au lieu de l'éclairer :

Hélas! Je ne puis voir qui des deux est mon fils,
 Et je vois que tous deux ils sont mes ennemis.
 En ce piteux état, quel conseil dois-je suivre ? [...]
La Nature tremblante, incertaine, étonnée,
 D'un nuage confus couvre sa destinée.
 L'assassin sous cette ombre échappe à ma rigueur,
 Et, présent à mes yeux, il se cache en mon coeur.
 Martian ! A ce nom aucun ne veut répondre,
 Et l'amour paternel ne sert qu'à me confondre.
 Trop d'un Héraclius en mes mains est remis ;
 Je tiens mon ennemi, mais je n'ai plus de fils.
 Que veux-tu donc, Nature, et que prétends-tu faire ?
 Si je n'ai plus de fils, puis-je encore être père ? [...]
 O toi, qui que tu sois, enfant dénaturé,
 Et trop digne du sort que tu t'es procuré,
 Mon trône est-il pour toi plus honteux qu'un supplice ?
 O malheureux Phocas ! O trop heureux Maurice !
 Tu recouvres deux fils pour mourir après toi,
 Et je n'en puis trouver pour régner après moi !¹³⁸⁰

¹³⁷⁹ *Héraclius*, éd. cit., II, 5, v. 601-620, p. 382-383.

¹³⁸⁰ Éd. cit., IV, 4, v. 1361-1386, p. 408-409.

Autant Cléopâtre invoquait la Nature pour s'en libérer et se débarrasser de ses fils, obstacles à sa *libido dominandi*, autant Phocas se plaint de son silence et lui réclame une réponse qui fera cesser ses tourments. C'était d'ailleurs bien là l'intention de Léontine : par ses manipulations machiavéliques, par ses mensonges, elle n'avait d'autre but que de faire souffrir Phocas et de le laisser mourir dans l'ignorance :

Le secret n'en est su, ni de lui, ni de lui¹³⁸¹,
Tu n'en sauras non plus les véritables causes :
Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses. [...]
Je te veux toujours voir, quoi que ta rage fasse,
Craindre ton ennemi dedans ta propre race [...].
Tandis qu'autour des deux tu perdras ton étude,
Mon âme jouira de ton inquiétude,
Je rirai de ta peine, ou si tu m'en punis,
Tu perdras avec moi le secret de ton fils.¹³⁸²

Et c'est bien ce qui se passera. La punition de Phocas sera de mourir sans savoir qui est son fils ou plutôt sa punition sera de constater que l'Amour n'est pas en conformité avec la Nature, puisque, faisant l'aveu de sa préférence pour Héraclius, il n'essuiera que ses froideurs :

Pour la dernière fois, ingrat, je t'en conjure,
Car enfin c'est vers toi que penche la Nature
Et je n'ai point pour lui [Martian] ces doux empressements
Qui d'un cœur paternel font les vrais mouvements.
Ce cœur s'attache à toi par d'invincibles charmes.
En crois-tu mes soupirs ? En croiras-tu mes larmes ?
Songe avec quel amour mes soins t'ont élevé¹³⁸³.

Phocas souffrira plus qu'il n'a fait souffrir Maurice, mais les deux « fils », malgré leur haine commune du tyran, ne seront pas non plus épargnés. La question de la Nature et de l'Amour les tourmente également, car chacun se demande quel lien réel l'attache à ce « père ». Martian est persuadé, comme Phocas, que si un lien familial existait, la Nature se serait révélée¹³⁸⁴. Et quand il entend, de la bouche d'Héraclius, qu'il est bien le fils du tyran, il refuse de l'admettre et accuse son ami de mentir¹³⁸⁵. Héraclius, qui a été élevé et aimé par celui qui a persécuté sa famille, n'est pas insensible, quoi qu'il laisse paraître, à

¹³⁸¹ Elle désigne chacun des deux jeune gens.

¹³⁸² *Ibid.*, v. 1406-1418, p. 410.

¹³⁸³ *Ibid.*, V, 3, v. 1659-1665, p. 419.

¹³⁸⁴ « Si je l'avais été [fils de Phocas], / Seigneur, ce traître en vain m'aurait sollicité, / Et, lorsque contre vous il m'a fait entreprendre, / La Nature en secret aurait su m'en défendre », *ibid.*, IV, 3, v. 1341-1344, p. 407.

¹³⁸⁵ « Pourquoi, de mon tyran volontaire victime, / Précipiter vos jours pour me noircir d'un crime ? / Prince, qui que je sois, j'ai conspiré sa mort, / Et nos noms au dessein donnent un divers sort ; / Dedans Héraclius il a gloire solide, / Et dedans Martian il devient parricide. / Puisqu'il faut que je meure illustre, ou criminel, / Couvert ou de louange, ou d'opprobre éternel, / Ne souillez point ma mort, et ne veuillez pas faire / Du vengeur de l'Empire un assassin d'un père », *ibid.*, v. 1327-1336.

cet amour. Dans l'intimité du monologue, il doute de ce qu'il doit faire, de ce qu'il ressent :

Ce fier tyran qui me caresse
Montre pour moi tant de tendresse
Que mon coeur s'en laisse alarmer ;
Lorsqu'il me prie et me conjure,
Son amitié paraît si pure,
Que je ne saurais présumer
Si c'est par instinct de Nature,
Ou par coutume de m'aimer.

Dans cette croyance incertaine,
J'ai pour lui des transports de haine
Que je ne conserve pas bien ;
Cette grâce qu'il veut me faire
Étonne, et trouble ma colère,
Et je n'ose résoudre rien,
Quand je trouve un amour de père
En celui qui m'ôta le mien.¹³⁸⁶

Ses questions sont celles qui émaillent toute la pièce : ne doit-on tenir compte que de la Nature ? Le lien du sentiment n'a-t-il aucun droit devant le lien de la Nature ? Et si la Nature n'était rien d'autre que l'Amour ? Autrement dit : et si la Nature n'existait pas ? Martian, bientôt, confirmera, en apprenant la mort de son père, que décidément la Nature et l'Amour n'ont rien à voir. Si la Nature existe, si elle a des exigences, celles-ci restent uniquement conventionnelles : il n'a jamais aimé Phocas, ne peut l'estimer, mais doit, par devoir moral, manifester quelque douleur :

Quoique jamais Phocas n'ait mérité d'amour,
Un fils ne peut moins rendre à qui l'a mis au jour ;
Ce n'est pas tout d'un coup qu'à ce titre on renonce.¹³⁸⁷

L'époque de plus en plus troublée questionne le sens même le plus évident, en l'occurrence les liens du sang.

- **Nature et Mérite**

Cette « irruption » de la nature dans les pièces de ces années-là, en particulier dans *Héraclius*, n'a pas échappé à la critique, qui a cherché des explications. Pour Serge Doubrovsky¹³⁸⁸, il s'agit d'une nouvelle perception de la nature, non plus comme « spontanéité irréfléchie du vital », qu'il faut maîtriser, mais comme « impureté

¹³⁸⁶ *Ibid.*, V, 1, v. 1527-1542, p. 414.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, V, 7, v. 1901-1905, p. 430.

¹³⁸⁸ *Corneille et la dialectique du héros*, éd. cit., p. 302-303.

originelle, qu'il faudra purifier ». La nature, qui n'était que « pesante », prend « une dimension louche », avec laquelle « le héros se trouve désormais aux prises » :

Or, voici que la conscience [héroïque] est maintenant investie par une obscurité foncière, par une nature impénétrable et qui colle à elle, si l'on peut dire, *par dessous*, sans qu'il lui soit possible de la renier ou de la rejeter. L'enchevêtrement de l'intrigue, l'embrouillamini des situations visent à restituer à la condition humaine, à travers la *complexité dramatique*, qui brouille les traces et confond les pistes, le sens de l'*opacité originelle*, que les tragédies simplificatrices du choix avaient perdu. Autrement dit, jusqu'à présent, le héros se définissait par la conscience de la mort ; il s'aperçoit maintenant qu'il a une *naissance*. [...] Trop faible pour servir de guide à la conscience, trop forte pour permettre à celle-ci une existence désentravée, la condition naturelle se présente essentiellement comme ambiguë. Et c'est cette ambiguïté du statut ontologique de l'homme, que l'auteur, dans la construction de la pièce, est obligé d'exprimer par la complexité dramatique.

Selon Doubrovsky, il s'agit donc pour Corneille d'offrir une nouvelle perception du tragique, qui relève non plus du dilemme, comme pour Rodrigue ou Horace, mais de l'« ambiguïté », de l'« opacité », de l'« obscurité » de cette « nature impénétrable » qui caractérise l'essence de l'homme. Georges Forestier analyse également les multiples allusions à la « nature » dans *Héraclius*, pour montrer qu'aucune interprétation des lois de la nature, proposée par les différents personnages, n'est juste, et qu'elles se contredisent toutes. Mais il n'y voit, contrairement à Serge Doubrovsky, aucune réflexion sur « le statut ontologique de l'homme », plutôt le constat que seule la vraie générosité est porteuse de sens, la nature, elle, ne détient aucune vérité, elle reste, comme le constate Phocas, « incertaine » :

Rien n'est plus faux, donc, que la voix du sang. On croit qu'elle parle là où c'est la générosité qui parle, et inversement son silence ne prouve pas l'absence des liens du sang.¹³⁸⁹

Une remarque de Léontine confirme cette interprétation. Elle explique à Phocas que, grâce à elle, son fils Martian, qu'elle a soustrait à son influence et élevé comme sien, est devenu un jeune homme généreux, doté d'heureuses qualités que son véritable père, Phocas, le tyran, n'aurait pu lui inculquer. La Nature ne compte pas, lui démontre-t-elle, seuls comptent l'éducation, la morale transmise, les principes acquis, l'« heureuse nourriture », que des éducateurs de qualité ont donnée. Le mérite n'est pas inné, il ne vient pas de la Nature, mais des propres qualités que l'entourage a développées ou que l'on s'est forgées, sans que la naissance, heureusement dans le cas de parents indignes comme Phocas ou Cléopâtre, n'intervienne (nous soulignons) :

Phocas : Rends-moi mon fils, ingrate.

Léontine :

Il m'en désavouerait,

¹³⁸⁹ *Esthétique de l'identité*, éd. cit., p. 571

Et ce fils, quel qu'il soit, que tu ne peux connaître,
 A le cœur assez bon pour ne vouloir pas l'être.
Admire sa vertu qui trouble ton repos.
C'est du fils du tyran que j'ai fait ce héros,
Tant ce qu'il a reçu d'heureuse nourriture,
Dompte ce mauvais sang qu'il eut de la Nature.
 C'est assez dignement répondre à tes bienfaits
Que d'avoir dégagé ton fils de tes forfaits.
Séduit par ton exemple et par sa complaisance,
Il t'aurait ressemblé, s'il eût su sa naissance,
Il serait lâche, impie, inhumain comme toi
 Et tu me dois ainsi plus que je ne te dois.¹³⁹⁰

C'est une réflexion qui nous paraît fondamentale chez Corneille, sans doute présente chez lui depuis longtemps¹³⁹¹, déjà traitée d'ailleurs, mais qu'il aborde, dans les pièces de ces années de crise, de manière beaucoup plus pointue : celle de la naissance et du mérite¹³⁹². Et elle est loin d'être anodine : elle constitue, en effet, une remise en cause essentielle de la suprématie du sang dans l'établissement de la noblesse¹³⁹³ et dans la transmission du pouvoir. À travers le questionnement sur la Nature et le constat qu'elle n'aurait aucune influence, voire aucun sens, se pose en effet la question fondamentale du principe

¹³⁹⁰ Éd. cit., IV, 4, v. 1430-1442, p. 411.

¹³⁹¹ On ne peut pas ne pas penser à l'orgueilleux « Je ne dois qu'à moi seul toute ma Renommée » de *L'Excuse à Ariste*, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, v. 50, p. 780.

¹³⁹² Cette réflexion sur le mérite et le pouvoir n'est pas si nouvelle dans la tragédie française, on la trouvait dans *Alcionée* de Du Ryer (voir *supra* p. 182, note 606). En osant montrer un prétendant au trône de basse extraction, Du Ryer fait figure d'« outsider » parmi les auteurs dramatiques de sa génération, mot repris par André Blanc (Introduction d'*Esther*, *Thémistocle*, éd. cit., p. 16) de l'ouvrage de J.F. Gaines, *Pierre Du Ryer and his Tragedies. From Envy to Liberation*, Genève, Droz, 1987. A. Blanc rappelle également que Du Ryer « n'accepta jamais le système du patronage et ne fut pas de l'Académie des cinq auteurs », qu'« il renonce à sa charge d'officier pour n'être plus qu'avocat » et qu'« il plaide pour les exclus, les abusés, les persécutés exaltés ou abaissés ». Rotrou, d'ailleurs, le suit en insistant sur l'origine de Maximin dans *Saint-Genest* : Maximin est de naissance modeste, mais Dioclétien n'y voit pas d'obstacle à en faire son gendre : « Suffit que c'est mon choix, et que j'ai connaissance / Et de votre personne et de votre naissance, / Et que si l'une enfin n'admet un rang si haut, / L'autre, par sa vertu, répare son défaut, / Supplée à la nature, élève sa bassesse, / Se reproduit soi-même, et forme sa noblesse. / À combien de bergers les Grecs et les Romains / Ont-ils pour leur vertu vu des sceptres aux mains ? », éd. cit., I, 3, v. 153-160, p. 948. Plus tard Thomas Corneille reprendra cette problématique du mérite et de la naissance (*Timocrate*, *Darius*). Mais avec Corneille, elle aboutit à une leçon politique que nous examinerons p. 407. Nous reviendrons aussi sur l'évolution de Du Ryer dans les pièces de la Fronde p. 425.

¹³⁹³ La noblesse de robe apparaît au XVI^e siècle avec le développement de l'administration royale et la vente d'offices qui permettaient l'anoblissement et étaient généralement exercés dans la magistrature, d'où le terme de « noblesse de robe ». La paulette, taxe versée au roi, par un édit de Sully en 1604, les avait rendus héréditaires. La rivalité entre les officiers, propriétaires de leurs charges, et les commissaires, nommés et révocables par le roi, s'en trouva renforcée. La paulette joua son rôle dans la Fronde parlementaire (voir p. 345, note 1204). Rappelons que le père de Corneille avait été anobli grâce à l'intervention de Richelieu en 1637 et que régulièrement (comme en 1640, 1647, 1655, 1657, 1664) le pouvoir remettait en cause les anoblissements pour en tirer bénéfice (il les rétablissait en les taxant). Corneille écrivit ainsi un sonnet au Roi (que Couton date de 1664) pour lui demander de confirmer définitivement sa noblesse : « La noblesse, grand Roi, manquait à ma naissance, / Ton père en a daigné gratifier mes vers / [...] Grand Roi ne souffre pas qu'il [ton ordre] ait tout son effet / Et qu'aujourd'hui ta main pour moi si libérale / Reprenne le seul don que ton père m'a fait », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 559. Il obtint satisfaction par des lettres patentes en mai 1669.

aristocratique fondé sur le sang et de l'hérédité du trône. Si le mérite, seul, doit déterminer la qualité d'un roi, alors le système héréditaire n'a plus aucune justification.

Dans la continuité d'*Héraclius*, dans ce court laps de temps entre 1647 et 1648, *Tyridate* de Boyer, *Venceslas* et *Cosroès* de Rotrou posent également le problème des liens du sang dans leur relation avec le pouvoir

- « La Nature suspecte et sans crédit »¹³⁹⁴

Inévitablement, « La plus belle copie d'*Héraclius* », *Tyridate*, participe de cette réflexion sur le rôle de la nature dans la reconnaissance du futur roi et aboutit à ce même constat de son silence obstiné dans les problèmes d'identité. Là encore, la Nature reste hermétique et ne donne aucun signe au malheureux roi de Cappadoce sur sa relation avec Ariarathe, le « fils » préféré, dont son épouse Anthiochide conteste l'identité. Il tente alors de se persuader que l'Amour ne peut faire d'erreur, qu'il est forcément en conformité avec la Nature, qu'il est impossible qu'Ariarathe, si proche de lui, tant aimé, ne soit pas son fils¹³⁹⁵. Cette certitude n'est malheureusement pas suffisante pour convaincre Bérénice, princesse de Bitynie, qui exige une reconnaissance de cette Nature défaillante (nous soulignons) afin d'être sûre d'épouser quelqu'un qui soit digne de son rang :

Le Roi : Qu'il soit donc votre époux, que rien ne vous retienne :

Je le tiens pour mon fils, ma foi vaut bien la sienne¹³⁹⁶,

Sa haine persuade, on croit ce qu'elle dit ;

La nature est en moi suspecte et sans crédit.

Bérénice : Ne pouvant m'assurer ni sur vous, ni sur elle,

Je doute, et dans ce doute, il suffit que mon cœur

Voit mon rang en péril, ma gloire et mon bonheur.¹³⁹⁷

De son côté, Oronte, le vrai père d'Ariarathe, se réfère également à la Nature : il prétend n'agir que dans l'intérêt de son fils, sans que celle-ci ait besoin de se manifester :

Qu'il règne il me suffit, c'est tout ce que j'espère.

Sera-t-il moins mon fils s'il ne me connaît pas ?

¹³⁹⁴ *Tyridate*, v. 1530.

¹³⁹⁵ Par exemple, lorsque la Reine, Anthiochide lui révèle qu'Ariarathe n'est pas son vrai fils, il refuse de la croire : « *La Reine* : Ma haine vous suffit pour démêler leur sort, / Pourrais-je le haïr jusqu'à vouloir sa mort / S'il était votre fils et si j'étais sa mère ? / *Le Roi* : Pourrais-je tant l'aimer si je n'étais son père ? / *La Reine* : C'est en moi connaissance, et c'est en vous erreur. / *Le Roi* : C'est en moi sans nature, et c'est en vous fureur », éd. cit., III, 4, v. 881-886, p. 117-118. Ou lorsque le Roi se retrouve seul après cette révélation et qu'Oronte, le vrai père d'Ariarathe, le surprend : « Ah ! traiter d'étranger, le cher Ariarathe ! / Non, non, il est mon fils, on ne peut me l'ôter ; / La raison me convainc : l'amour me fait douter ; / *Je veux qu'il soit mon fils, et je tâche à le croire*, / Mais c'est trahir mon sang ; mais c'est trahir ma gloire. / *Raison, amour, nature, intérêts de l'État*, / (*Oronte entre*) Quel succès à mon cœur promet votre combat ? / Si je n'ose douter, et ne puis rien connaître / D'un fils, qui, s'il ne l'est, est si digne de l'être », *ibid.*, III, 5, v. 1003-1012, p. 124. Nous soulignons les passages essentiels.

¹³⁹⁶ Celle de la Reine Anthiochide qu'il accuse de mentir, par haine d'Ariarathe.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, V, 5, v. 1527-1535, p. 155.

Sa gloire et son bonheur auront-ils moins d'appas ?
Quand un père inconnu couronne un fils qu'il aime,
La nature en secret s'applaudit elle-même,
Se vante tous les soins qui lui servent d'appui,
Voit son sang sur le trône, et croit régner en lui.¹³⁹⁸

Mais lui aussi se trompe : il confond Nature et Pouvoir, Nature et Ambition et, en voulant faire d'Ariarathe un roi, il produit son malheur. Il est d'ailleurs capable de soutenir effrontément devant le Roi qu'il n'est pas le père d'Ariarathe en affirmant :

Près d'un fils si charmant et si digne qu'on l'aime,
Un père parlerait en dépit de lui-même.
La nature et l'amour ont beau dissimuler,
Le temps ou leurs transports les forcent de parler.¹³⁹⁹

Ce reniement de la Nature, ces mensonges lui coûteront cher, d'autant plus qu'il est prêt, pour arriver à ses fins, à unir le frère et la sœur. Le Roi ne peut le croire, mais la Reine n'en est pas étonnée :

Le Roi : S'il [Oronte] consent un hymen qu'il devrait refuser,
Croirai-je que ce fils est frère d'Euridice ?
La Reine : Quiconque comme lui fait monter sa malice
Jusqu'à vous déguiser une fatale erreur,
Peut bien souffrir l'inceste et le voir sans horreur.
Mais, Seigneur, écoutez, et qu'enfin la nature
Confonde devant vous son horrible imposture.

Ainsi, dans *Tyridate*, la Nature n'est pas plus crédible pour les uns que pour les autres, silencieuse pour le Roi qui voudrait la soumettre à ses sentiments, faux prétexte pour Oronte, qui l'utilise pour justifier son ambition. Comme dans *Héraclius*, la Nature n'est d'aucune aide pour débrouiller le mensonge de la vérité. Elle se confond trop avec l'Amour, et l'on ne peut démêler ce qui relève de l'une et de l'autre. Dès lors que son fonctionnement « normal » est faussé, que l'on a remplacé une identité par une autre, la Nature ne donne plus aucun signe, l'Amour se substitue à elle. Déroutée, elle se tait, et ce silence est dangereux, car cette confusion entre Nature et Amour peut conduire à des abominations comme l'inceste. Ariarathe, réellement amoureux de sa sœur, ne peut y échapper qu'en se suicidant. Une différence avec *Héraclius*, où la situation du père reniant son fils pour le faire régner n'apparaissait pas¹⁴⁰⁰, c'est que la Nature bafouée sait aussi se

¹³⁹⁸ *Ibid.*, V, 3, v. 1452-1458, p. 150.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, IV, 4, v. 1267-1270, p. 140-141.

¹⁴⁰⁰ Cette situation est proche de celle de Léontine sacrifiant son propre enfant pour sauver Héraclius, mais les différences sont importantes. Dans la pièce de Corneille, un enfant devait de toute façon être sacrifié, Léontine a renié la Nature, mais elle a sauvé le fils de son roi. Si elle est coupable de violation des droits de la Nature, elle a fait preuve d'un dévouement admirable envers son empereur, Maurice. D'autre part, deux échanges vont se succéder, afin de faire payer à Phocas la mort de Maurice, Héraclius, fils de Maurice devient le fils de Phocas, et non celui de Léontine. De cette façon, Léontine se trouve deux fois plus admirable, en sauvant la vie de l'héritier du trône et en assurant la vengeance du roi défunt. À côté, Oronte,

venger. Elle se retourne contre ceux qui ne la respectent pas. Oronte sera bien puni par la mort de son fils, tellement bien qu'il suscite l'apitoiement et le pardon général :

Oronte : Seigneur, mon désespoir te dit ma trahison,
J'ai voulu pour mon fils détruire ta maison.
Apprête des tourments à ce malheureux père,
Sa mort m'a mis au point de braver ta colère.
Cher fils !
Le Roi : Qui ne serait touché de son malheur ?
Où t'en vas-tu ?
Oronte : Mourir.
Le Roi : Madame en ma faveur...
La Reine : Je pardonne aisément ce qu'a fait la nature.
Le Roi : Vis Oronte ; avec moi, la reine t'en conjure.
Oronte : Moi qui n'avais vécu que pour le voir régner,
Lorsque mon fils est mort je pourrais m'épargner ?
Si perdant Tyridate, et la reine et vous-même
J'eusse pu pour mon fils ravir le diadème,
Ma main sur tant de morts eût fondé son appui ;
Cet espoir m'a fait vivre, et je tombe avec lui :
Je le suis pour ma gloire et pour votre vengeance.
Le Roi aux Gardes : Sauvez-le.¹⁴⁰¹

La phrase de la Reine : « Je pardonne aisément ce qu'a fait la nature » (nous soulignons) est à double sens. Si Oronte affirme avoir agi par amour pour son fils (« J'ai voulu pour mon fils détruire ta maison », « Moi qui n'avais vécu que pour le voir régner »), ce qui sous-entend qu'il n'avait d'autre motivation que ce que la Nature le poussait à faire, il a dû pour cela s'effacer en tant que père et a donc dû renier cette même Nature. Elle s'est vengée, et c'est parce qu'il est assez puni par cette Nature même dont il s'est servi pour se justifier que la Reine peut pardonner. La « leçon » de *Tyridate* résiderait alors dans cette nécessité de respecter la Nature, de ne jamais chercher à l'altérer au nom de l'ambition et du pouvoir. Si on la détourne de son ordre qui fonctionne, qui lui est propre, et qui s'allie « naturellement » au pouvoir sous le nom de légitimité, on produit des catastrophes. Toute violation de la Nature et des droits légitimes est cause de désorganisation et de confusion à tous les niveaux (moral, affectif, politique) et conduit irrémédiablement au désastre.

- « Imposer silence à la Nature » ?¹⁴⁰²

Chez Rotrou, même si la réflexion ne va pas aussi loin que chez Corneille ou Boyer, jusqu'à remettre en question l'existence même de la Nature, le problème des

dans *Tyridate*, n'est qu'un parvenu, uniquement animé par des ambitions personnelles : son reniement de la Nature est sans excuse.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, V, 6, v. 1635-1650, p. 161-162.

¹⁴⁰² *Cosroès*, v. 1687.

relations entre le Pouvoir et la Nature reste le sujet qui fonde le tragique. Il n'est pas compliqué par le motif de l'identité, mais peut se reformuler ainsi : les liens du sang ne sont-ils pas l'obstacle *essentiel* à la prise de pouvoir ? Dans les deux pièces de Rotrou, en effet, la relation tendue entre les deux frères rivaux conduit à la mort de l'un d'entre eux. La Nature n'empêche pas qu'ils se dressent l'un contre l'autre et qu'il y ait un sacrifié. La première pièce (*Venceslas*) s'ouvre d'ailleurs sur un incident qui les a opposés et qui a conduit le plus jeune (Alexandre) à menacer physiquement son aîné. Ils font mine ensuite de se réconcilier à la demande de leur père, mais les deux se gardent rancune. L'un (Ladislas) n'embrasse son frère qu'à contrecœur¹⁴⁰³, l'autre (Alexandre) déplore la tyrannie de la Nature, qui l'oblige à se soumettre à l'autorité d'un père et à l'injustice d'un frère¹⁴⁰⁴. Mais c'est dans l'acte V que le mot « Nature » sera le plus souvent employé, lorsque Ladislas aura compris que c'est son frère qu'il a tué, et non le Duc qu'il haïssait, et lorsque le Roi, Venceslas, se trouvera déchiré entre la vengeance du fils mort et l'amour du fils vivant. Cassandre, la jeune fille dont les deux frères étaient amoureux et qui a assisté à la mort d'Alexandre, est venue réclamer justice auprès du Roi, elle le place cruellement devant ce dilemme insoutenable :

Quel des deux sur vos sens fera le plus d'efforts,
De votre fils meurtrier ou de votre fils mort ?¹⁴⁰⁵

Le mot « Nature » est alors employé à plusieurs reprises pour rappeler les devoirs que les liens familiaux imposent, d'abord par le père qui exprime sa douleur, cette déchirure entre ces deux fils, la victime et le meurtrier¹⁴⁰⁶, mais aussi par Théodore, sœur des deux jeunes gens, non moins éprouvée que lui, et qui s'insurge devant l'arrêt de mort prononcé à l'égard de son dernier frère¹⁴⁰⁷. Finalement, par un effort de lucidité du Roi, la Nature se réconciliera avec elle-même¹⁴⁰⁸, et de plus, s'adaptera à un nouveau paramètre politique, qui fait lui aussi valoir ses droits en ces années 1647-1648, le peuple :

Oui, ma fille ; oui Cassandre ; oui, parole ; oui, nature !
Oui, peuple, il faut vouloir ce que vous souhaitez ;
Et par vos sentiments, réglez mes volontés.¹⁴⁰⁹

¹⁴⁰³ « À quelle lâcheté, Seigneur, m'obigez-vous ! / Allez, et n'imputez cet excès d'indulgence / Qu'au pouvoir absolu qui retient ma vengeance », éd. cit., I, 4, v. 294-296, p. 1016.

¹⁴⁰⁴ « Ô Nature ! Ô Respect ! que vous m'êtes cruels ! », *ibid.*, v. 297.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, IV, 6, v. 1394-1395, p. 1055.

¹⁴⁰⁶ « Trêve, trêve, Nature, aux sanglantes batailles, / Qui si cruellement, déchirant mes entrailles ; / Et me perçant le cœur, le veulent partager, / Entre mon fils à perdre, et mon fils à venger », *ibid.*, V, 3, v. 1571-1574, p. 1062-1063.

¹⁴⁰⁷ « Par quelle loi, Seigneur, si barbare et si dure / Pouviez-vous renverser celle de la Nature ? / J'apprends, qu'au Prince, hélas ! L'arrêt est prononcé, / Que de son châtimement, l'appareil est dressé ; / Quoi, nous demeurerons, par des lois si sévères, / L'État sans héritiers, vous sans fils, moi sans frères ? [...] Un murmure public condamne cet arrêt, / La nature vous parle et Cassandre se tait », *ibid.*, V, 6, v. 1659-1678, p. 1066.

¹⁴⁰⁸ Ce qui fait que la pièce, dans son édition originale, est appelée « tragi-comédie » (mai 1648), mais la seconde édition, à la fin de l'année, la présentera comme « tragédie ».

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, V, 8, v. 1760-1762, p. 1069. Voir sur le rôle du peuple, *infra*, p. 417.

La réflexion sur la Nature est donc, dans toutes ces pièces, un prétexte à une réflexion plus profonde sur le pouvoir. Elle se décline sous différentes formes : la Nature en contradiction avec l'Amour, lorsque l'enjeu est le pouvoir (*Rodogune*), la Nature muette, incertaine ou suspecte, qui ne permet pas de savoir qui doit régner (*Héraclius*, *Tyridate*), la Nature opposée au mérite, qu'il faut reconnaître et accepter (*Héraclius*), la Nature qu'il ne faut pas renier sous peine de déclencher des calamités (*Tyridate*). Mais la conclusion est identique : la Nature doit être reconnue et respectée si l'on veut pouvoir régner dignement (*Rodogune*, *Héraclius*, *Tyridate*, *Cosroès*). Mais encore plus profondément, derrière cette réflexion complexe et approfondie sur la Nature, à travers ces multiples fils et ramifications qui s'enchevêtrent et que nous avons tenté de dénouer, entre le silence de la Nature et ses contradictions (Nature et Amour, Nature et Ambition, Nature et Pouvoir) se pose la vraie question vers laquelle toutes les pièces convergent, consciemment assumée ou non par les auteurs, celle de la légitimité du trône. Ces années confuses, où le régime subit une crise majeure, les derniers soubresauts de la vieille aristocratie, les premiers frémissements de la démocratie et la vacance du pouvoir : un Roi trop jeune, une Reine discréditée, un premier Ministre détesté, entraînent inéluctablement une interrogation devant l'unique critère qui permettait jusqu'à présent de « reconnaître » un roi, celui de la naissance. Si la Nature se tait ou si elle se trompe, et si un pouvoir non reconnu, non légitime s'installe, quel avenir attend le royaume ?

Quelques mois plus tard, la nouvelle pièce de Rotrou, sur un sujet proche, *Cosroès*, montre la progression de cette inquiétude. La pièce est publiée en pleine Fronde, le mot « nature » a envahi le texte. On y relève une quinzaine d'occurrences, toujours dans ce même sens des liens familiaux confrontés aux exigences du pouvoir. L'acte V, à lui seul, en rassemble la moitié : c'est le moment, en effet, où il faudra choisir entre Nature et Pouvoir. Syroès encouragé par ses « fidèles » conseillers machiavéliques, avait annoncé dès l'acte I, que, pour régner, il fallait : « Oublier la nature et maintenir nos droits »¹⁴¹⁰. Il ne doit donc reculer devant aucune nécessité, même si elle est une atteinte à la Nature, pour se frayer son chemin vers le pouvoir. Apprenant que sa belle-mère Syra complot sa mort et que son père Cosroès préfère son demi-frère Mardesane, il fait arrêter toute sa famille. Il explique à la jeune fille qu'il aime, Narsée, fille de Syra¹⁴¹¹, qu'il n'a pas le choix :

Il faut que la nature ou la fortune cède ;

¹⁴¹⁰ *Cosroès*, éd. cit., I, 4, v. 336.

¹⁴¹¹ Du moins le croit-il, car en fait Narsée est la fille du satrape Palmyras, son conseiller, qui, comme Oronte dans *Tyridate*, l'a « donnée » à Syra, à la suite de la mort malencontreuse de sa fille, pour que sa propre fille accède au rang de princesse et que la nourrice échappe aux foudres de Syra : « Laissons faire le temps et voyons l'aventure / D'un jeu de la fortune avecque la nature », *ibid.*, IV, 1, v. 1165-1166, p. 1116. Comme Oronte, il se sert donc de l'alibi de la Nature, ici favorisé par le hasard, pour justifier son ambition.

L'une nous est contraire et l'autre nous succède,
Le mal qu'on veut guérir ne se doit point flatter,
Et ce sont nos bourreaux que je fais arrêter.¹⁴¹²

Son frère, Mardesane, qui ne sait pas le rôle joué par sa mère, se dresse contre lui et lui reproche son inhumanité, son « mépris des droits de la nature », qu'il est prêt lui aussi à transgresser :

Mais après le parti que l'on nous a formé
Et le sanglant complot que vous avez tramé
Au sensible mépris des droits de la nature,
Je ne vous cèle point que si quelque aventure
Remettait aujourd'hui le sceptre entre mes mains,
Pour vous le rendre plus, tous respects seraient vains,
Et dépouillant pour vous tous sentiments de frère,
Je me ferai justice et vengerai mon père.¹⁴¹³

Or Syroès est un faible, il suit ses conseillers, mais il n'a pas la conviction du machiavéliste assumé. Pire, il se rend compte que cette conception du pouvoir ne lui convient pas, aussi hésite-t-il sans cesse. Il ne se décide finalement qu'au dernier acte, quand il se retrouve confronté à son père, qui fait appel devant lui à l'amour filial et invoque la Nature :

Ô Nature ! et vous Dieux ses auteurs,
D'un prodige inouï soyez les spectateurs !
À cet horrible objet sa nouveauté convie ;
Mon fils dessus mon trône est juge de ma vie¹⁴¹⁴.

Avant même les paroles de son père, Syroès avait déjà pris son parti, il avait déjà compris que la Nature triompherait de l'ambition et avait déjà renoncé au pouvoir :

Ah, c'est ici que cède ma constance !
Qu'interdit, qu'effrayé je ne sens plus mon rang
Et qu'en mon ennemi, j'aime encore mon sang,
Ô Nature !¹⁴¹⁵

Pourtant, malgré cette décision, il est trop tard. Il s'en plaint et regrette devant ses ministres d'avoir choisi le machiavélisme au détriment de la Nature, reprenant et rejetant la maxime qui lui servait de loi dans le premier acte¹⁴¹⁶ (nous soulignons) :

J'ai cru la passion, aux grands coeurs si commune,
Et contre la nature, écouté la Fortune ;
J'ai fait de ma tendresse une fausse vertu ;
À l'objet d'un État, mon lâche sang s'est tu ;
Mais au point qu'il lui faut sacrifier un père,

¹⁴¹² *Ibid.*, III, 4, v. 977-980, p. 1110.

¹⁴¹³ *Ibid.*, V, 3, v. 1553-1560, p. 1130-1131.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, V, 5, v. 1629-1632, p. 1133.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, V, 4, v. 1588-1591, p. 1132.

¹⁴¹⁶ Voir page précédente, note 1410.

La Fortune se tait et le sang délibère ;
Il me presse, il me force, à prendre le parti,
Qu'il sait être sa source, et dont il est sorti.¹⁴¹⁷

La Fortune, dans *Cosroès*, semble remplacer la prise de décision et les personnages donnent l'impression plus de se plier à ses sollicitations que de prendre d'eux-mêmes les initiatives. Ce manque de conviction, cet affaiblissement du caractère, et pour tout dire cette lâcheté, se retrouve jusque dans les dernières paroles du nouveau Roi, puisqu'il reproche curieusement à ses conseillers, non leur machiavélisme, mais leur manque de persuasion à son égard : ils ont laissé, déplore-t-il, la Nature s'exprimer, au lieu de la faire taire (nous soulignons) :

Je n'ai pu mieux défendre un coeur irrésolu,
Où le sang a repris un empire absolu ;
Vous deviez imposer silence à la nature,
Qui contre vos avis secrètement murmure,
Et me fait préférer le péril d'une mort
À l'inhumanité d'un si barbare effort.
Il faut pour tant de force, une vertu trop dure.¹⁴¹⁸

En dépit de lui (« malgré vous », lui dira le capitaine des gardes Sardarigue¹⁴¹⁹) l'irréparable a été accompli, tous sont morts...mais il est roi. La leçon de la pièce est là. Le pouvoir est à ce prix. Voilà ce qu'il faut faire pour gouverner, le degré de « barbarie » qu'il faut atteindre pour accéder au trône : éliminer tous les membres de sa famille et « imposer silence à la nature ».

- « La couronne inhumaine » ?

Cette barbarie dont nous avons parlé pour *Rodogune*¹⁴²⁰ se retrouve donc dans les derniers vers de *Cosroès* et referme le cycle de ces pièces sur la Nature dont le message est identique : Nature et Pouvoir sont inconciliables. Le Pouvoir exige d'étouffer la Nature. Pour gouverner, il faut faire taire la Nature, les liens du sang, les sentiments, la morale, l'humanité. Tous les personnages de ces pièces sont touchés. En premier lieu, les femmes, parce qu'elles sont mères, parce qu'elles sont à l'origine de cette Nature et parce qu'elles sont toutes plus ou moins héritières de Cléopâtre dans *Rodogune*. Ce sont ces reines sans

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, V, 4, v. 1619-1626, p. 1133. Que la Fortune, dans *Cosroès*, s'oppose aux liens du sang est un phénomène des plus intéressants : les hommes de pouvoir pourraient donc être désormais des « homines novi », des « hommes nouveaux » qui n'ont plus besoin de la naissance pour justifier leur droit à gouverner et qui acquièrent eux-mêmes la noblesse par la responsabilité qu'ils s'octroient, ce qui n'est pas très éloigné de ce qui était en train de se passer pour la noblesse de robe (voir *supra*, p. 389, note 1393).

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, V, 6, v. 1685-1691, p. 1135.

¹⁴¹⁹ Voir *supra*, p. 273, note 901.

¹⁴²⁰ Voir *supra*, p. 381 *sqq.*

cœur qui renie la Nature ou exige des autres son reniement : Cléopâtre et Rodogune, chacune à leur tour, Léontine dans *Héraclius*, Marcelle dans *Théodore* qui impose à son époux, Valens et à son beau-fils, Placide des décisions qu'ils jugent inhumaines, Syra dans *Cosroès* qui, sans le dire au père, a programmé la mort du fils, Syroès. La Nature concerne aussi tous ces jeunes gens aimantés par le pouvoir, mais déchirés par l'Amour, qu'il soit celui d'une amante, d'une mère (Antiochus et Séleucus dans *Rodogune*), ou celui d'un père, véritable ou supposé (Héraclius, Ladislas dans *Venceslas* et Syroès dans *Cosroès*). La Nature tourmente enfin ces pères encore au pouvoir, qui voient tout à coup leur univers s'effondrer, parce qu'elle ne correspond plus ni à l'Amour qu'ils ressentent pour l'héritier du trône, ni à l'équilibre de l'État : Phocas dans *Héraclius*, Venceslas, Cosroès, Ariarathe dans *Tyridate*. Et même lorsqu'à la fin de la pièce, la Nature semble se réconcilier avec elle-même et avec le Pouvoir, comme dans *Héraclius* et *Venceslas*, où chacun trouve ou retrouve la place qui lui est due et où les déchirures se ferment, il a fallu néanmoins, pour en arriver là, passer par la mort d'un membre de la famille, un frère ou une mère. Est-ce à dire que, quel que soit le dénouement, heureux ou malheureux, nous aboutissons toujours à une impasse, à un *climax* défavorable ? Cette contradiction entre Nature et Pouvoir, que les derniers vers de *Cosroès* présentent : « la couronne inhumaine »¹⁴²¹ serait donc la leçon de ces pièces jouées de la saison 1644 -1645 (*Rodogune*) à 1648 (*Cosroès*). Pour être roi, il faut se renier soi-même, renier la Nature, l'Amour, la morale, l'humanité, il faut être un roi « barbare », en conformité avec le lieu et l'époque où se passent la plupart de ces pièces. La belle confiance dans l'image d'un roi-guide, d'un roi-pasteur semble s'effondrer. La belle confiance dans le pouvoir de droit divin semble entachée de doute.

Après avoir étudié dans les pièces de ce groupement toutes ces divisions au sein des familles, ces intrigues enchevêtrées, ces ambiguïtés dans les identités, dans les relations fraternelles et affectives, après avoir constaté le silence de la Nature, son effacement derrière l'ambition, son impuissance devant la haine ou le désir de gouverner, nous aboutissons à ce constat : le pouvoir est destructeur, le machiavélisme triomphe : tout est permis pour régner ou pour se maintenir au pouvoir. Ce serait là une leçon somme toute attendue dans ces pièces de la Fronde, dans ce climat dont nous avons décrit la confusion, le désarroi, la perte des idéaux. Mais cette conception du pouvoir est fort éloignée de celle chérie depuis toujours par le peuple de France, uni autour de son roi-berger, et que véhiculaient les pièces de la période précédente. Aussi comprenons-nous pourquoi la réflexion sur l'identité et sur la Nature a pris de telles proportions dans ces années 1645-1648. Les ambiguïtés de l'identité comme les analyses sur le rôle de la Nature traduisent

¹⁴²¹ « La couronne, inhumaine, à ce prix m'est trop chère », éd. cit., V, 8 et dernière, v. 1739, p. 1137.

la même interrogation, la même appréhension, la même angoisse : quelle légitimité pour le trône ? Quel avenir pour le pays ?

II-3- La fin de la tragédie politique ?

Cette nouvelle conception du pouvoir, où le seul critère reconnu est celui de l'efficacité, où la morale et la Nature ne sont plus des références, ne peut conduire qu'à la fin de la grande tragédie politique, de la tragédie où le message était celui de la grandeur et de la générosité du Prince¹⁴²². Si les héros de tragédies restent des jeunes gens méritants aux indéniables qualités morales, ils ne peuvent que ressentir dégoût et aversion pour le pouvoir, surtout après avoir assisté à toutes les ruses, tromperies et perversions de ceux qui devraient leur servir de modèles : leurs parents. Écœurés par ce qu'ils ont vu, ils n'ont d'autre choix que de se tourner vers la seule valeur qui paraisse encore pure : l'Amour, et préfèrent renoncer au trône plutôt que d'en payer ce prix exorbitant. Si le pouvoir signifie cruauté et machiavélisme, et si les jeunes héros¹⁴²³ doivent rester moralement irréprochables, le renoncement au pouvoir se présente comme la seule solution. Ce sera, en effet, nous allons le voir, une tentation de la tragédie de cette époque, et les conséquences ne seront pas négligeables pour la gent féminine, car, dans ce pouvoir vacant que les hommes délaissent, les femmes verront une opportunité de se hisser au premier rang. Place aux « femmes fortes », donc, machiavéliques et prêtes à tout pour dominer, auxquelles Cléopâtre a ouvert la voie, aux Rodogune et autres Marcelle ou Syra. Durant toute cette période des années 1645-1650, les femmes vont donc prendre la place des hommes, qui se tournent eux davantage vers la galanterie et l'amour. Elles mènent le jeu cruel et habile du machiavélisme, mentant, trompant ou manipulant, uniquement motivées par la *libido dominandi*, qui envahit toute leur affectivité, submerge et détruit la Nature ou la pitié, démontrant que le pouvoir, vu par elles, est inconciliable avec les sentiments. Ce serait donc une leçon bien noire que nous laisseraient les pièces de cette période, mais une leçon en parfaite adéquation avec le désenchantement politique qui accompagne la crise de la

¹⁴²² « [P]our une époque qui voit les dessous sordides de la politique, les intérêts personnels qui animaient les frondeurs dans une guerre confuse, les grands sentiments, les nobles propos, l'éthique de la gloire sonnent creux », G. Couton, *Corneille et la tragédie politique*, éd. cit., p. 68.

¹⁴²³ Nous sommes conscient de l'ambiguïté du mot « héros ». Il est évident que Cléopâtre, qui peut être considérée comme l'héroïne dans *Rodogune*, ne correspond pas à ces critères. Aussi parlons-nous ici des jeunes gens qui prennent à la fin de la pièce le premier rang : Les Antiochus (*Rodogune*), Placide (*Théodore*), Héraclius, Tyridate, Ladislas (*Venceslas*), Syroès (*Cosroès*) ... ceux qui se rapprochent avec des nuances qui peuvent être importantes (si l'on songe à Syroès, par exemple) du modèle de Rodrigue dans *Le Cid*.

Fronde, une leçon qui aboutit à l'absence de toute confiance dans le pouvoir, à la disparition des anciens critères de reconnaissance du « bon roi ».

Pourtant, nous verrons qu'il convient d'apporter des nuances à cette analyse, car Corneille, comme toujours, suit un chemin différent. Avec *Héraclius*, il proposait déjà un apaisement dans les relations entre la Nature et le Pouvoir, en redonnant à chacun, à la fin de la pièce, la place qu'il méritait : Héraclius, enfin reconnu, Martian à ses côtés, les deux jeunes filles (Eudoxe, amante d'Héraclius et Pulchérie, amante de Martian) comblées¹⁴²⁴, ses partisans ravis, le peuple satisfait¹⁴²⁵. Mais les blessures étaient difficiles à refermer, la Nature continuait à faire souffrir autant Martian qui doit pleurer ce vrai père dont il ne voulait pas, qu'Héraclius, qui ne peut totalement oublier ce père imposteur qui l'avait réellement aimé. Cette apparente unanimité finale n'était donc pas parfaite. Il fallait encore aller plus loin, et proposer mieux. Il fallait que les événements, peut-être, fassent mûrir les pensées. C'est pourquoi, après une pause¹⁴²⁶ et la parenthèse musicale d'*Andromède*¹⁴²⁷, Corneille, seul, au plus fort de la crise, en pleine Fronde, entre 1649 et 1651, présente trois pièces optimistes, où le machiavélisme est combattu, dépassé et abandonné au profit d'une vraie solution politique qui intègre tout le monde, et replace la morale au cœur du politique. Poursuivant la réflexion sur la Nature et le Pouvoir, c'est-à-dire sur la légitimité et les qualités nécessaires au roi, il montre, dans ces trois pièces représentées durant la Fronde, *Don Sanche*, *Nicomède*, *Pertharite*, une Nature apaisée, en harmonie avec elle-même et avec le Pouvoir. Morale, Nature, Pouvoir se trouvent réconciliés. Mais était-ce le message que le public voulait ou pouvait alors entendre ?

¹⁴²⁴ Contrairement à ce qui se passe dans *Tyridate*, l'inceste était impossible puisque Héraclius connaissait sa véritable identité. Martian (qui s'est cru un temps Héraclius) et Pulchérie, en revanche, étaient dans le doute, mais la nature ne s'était pas trompée : ils aimaient d'amour la « bonne personne ».

¹⁴²⁵ Voir *supra*, p. 279-280.

¹⁴²⁶ Voir *supra*, p. 354 : *Andromède* prévu pour fin 1647 est retardé de deux saisons, *Don Sanche* est joué à la saison 1649-1650. Il est possible que *Don Sanche* ait été prévu pour la saison précédente et que la Fronde en ait empêché la représentation (Couton, notice de *Don Sanche*, éd. cit., p. 1421), mais André Stegmann pense que Corneille s'est tu pendant trois ans (*Œuvres complètes* de Corneille, présentation d'*Andromède*, éd. cit., p. 463) sans qu'on puisse y trouver « d'explication satisfaisante ».

¹⁴²⁷ *Andromède* ne constitue pas vraiment une parenthèse. Bien que nous ayons souligné son caractère innovant (la première tragédie à machines française), Corneille y poursuit la réflexion sur la Nature, les liens du sang et le pouvoir. Persée, fils de Jupiter, ne revendique pas cette filiation, et doit prouver sa valeur par son mérite. Le père d'Andromède, Céphée, doit donner l'exemple d'une justice parfaite à ses sujets et donc sacrifier sa propre fille : « Mais heureux est le Prince, heureux sont ses projets, / Quand il se fait justice, ainsi qu'à ses sujets », éd. cit., I, 2, v. 306-307, p. 469. Enfin, nous reviendrons sur le Prologue de la pièce pour expliquer la position politique de Corneille dans ces années de Fronde (*infra* p. 405).

II-3-1- La « descente aux enfers de la royauté »¹⁴²⁸

- « L'ambition n'est pas notre plus grand désir »

La désaffection pour la politique se manifeste tout d'abord chez les jeunes hommes, désormais horrifiés par l'image du pouvoir qu'on leur présente. Georges Couton fait remarquer que Corneille, « qui avait un flair politique très remarquable s'est avisé que la tragédie d'idées avait désormais perdu ses chances »¹⁴²⁹. Les premières pièces de cette période (de 1645 à 1648) sont celles du machiavélisme triomphant. Les héros masculins, s'ils veulent garder leurs qualités morales, sont déstabilisés par le contexte politique où ils doivent évoluer. Les parents ou les conseillers leur décrivent un monde d'intrigues et de mensonges, de trahisons et de vengeances auquel ils ne peuvent adhérer. Les premiers à rejeter ce type de pouvoir sont Séleucus et Antiochus, les deux frères unis dans *Rodogune* par la même affection et par le même dégoût d'un pouvoir sans scrupules, dont ils se passeraient avec plaisir (nous soulignons). Ils essaient de le faire comprendre à leur mère, qui vient de leur décrire, avec raffinement, les trahisons de leur père :

Antiochus : Sur les noires couleurs d'un si triste tableau
Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau. [...]
Nous attendons le Sceptre avec même espérance,
Mais si nous l'attendons, c'est sans impatience,
Nous pouvons sans régner vivre tous deux contents,
C'est le fruit de vos soins, jouissez-en longtemps [...].
Séleucus : J'ajouterai, Madame, à ce qu'a dit mon frère
Que, bien qu'avec plaisir, et l'un, et l'autre espère,
*L'ambition n'est pas notre plus grand désir.*¹⁴³⁰

Quelle est donc leur ambition ? L'amour, seul refuge, seul havre de pureté dans ce monde impitoyable, est devenu un bien supérieur au pouvoir. Les deux frères s'en sont aperçus, en se cédant mutuellement le trône, avant l'intervention de leur mère, « le seul [bien] où [ils] aspire[nt] »¹⁴³¹, dans un même élan, est l'amour de Rodogune. Et cet amour, qui devrait les séparer, renforce encore leur union, tant il est vrai que l'amour est devenu la seule valeur qui survit au naufrage du politique :

Il faut encor plus faire, il faut qu'en ce grand jour
Notre amitié triomphe aussi bien que l'amour.¹⁴³²

¹⁴²⁸ Expression employée par Bernard Dort (*op. cit.* p. 71), et en partie du moins (« descente aux enfers » uniquement) par G. Couton (*Corneille*, éd. cit., p. 118).

¹⁴²⁹ Notice de *Rodogune*, éd. cit., p. 1282.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, II, 3, v. 593-609, p. 224.

¹⁴³¹ *Ibid.*, I, 3, v. 132, p. 209.

¹⁴³² *Ibid.*, v. 169-170, p. 211.

Placide dans *Théodore* et Héraclius ont la même conception du pouvoir. Placide se suicide en maudissant son père et ce pouvoir « tant chéri » qui a provoqué son malheur : pour lui, seul l'amour a de l'importance, le pouvoir est méprisable¹⁴³³. Héraclius avoue à Eudoxe que, s'il veut retrouver le trône usurpé par Phocas, ce n'est pas tant par désir de vengeance que par amour pour elle, pour le lui offrir :

Oui, mon coeur, chère Eudoxe, à ce trône n'aspire
Que pour vous voir bientôt maîtresse de l'empire.
Je ne me suis voulu jeter dans le hasard
Que par la seule soif de vous en faire part :
C'était là tout mon but.¹⁴³⁴

Cette préférence de l'amour au pouvoir se retrouve chez les autres amoureux de cette époque, chez Ariarathe, par exemple, dans *Tyridate*, comme plus tard chez Nicomède ou Pertharite, ainsi que dans les pièces de cette même période qui ne sont pas forcément des pièces de l'identité comme *La Porcie romaine*, *Porus*, ou *Aristodème* de Boyer ou encore *Thémistocle* de Du Ryer¹⁴³⁵. Dans *Tyridate*, Ariarathe est prêt à renoncer à l'hymen de Bérénice, princesse de Bytinie, sachant très bien que son devoir l'oblige à l'épouser. Il avoue à son frère agir par amour pour Euridice à qui il sacrifie l'intérêt de l'État¹⁴³⁶. Nicomède quitte le champ de bataille, en plein combat, alors qu'il s'apprête à conquérir la Cappadoce, pour rejoindre Laodice, sa bien-aimée, « menacée » par la cour assidue de son frère Attale, de retour de Rome¹⁴³⁷. Pertharite ne vient pas revendiquer son trône auprès de Grimoald, mais uniquement son épouse. Il lui abandonne le pouvoir, qu'il reconnaît avoir perdu par la volonté du Ciel, mais il n'est pas question qu'il renonce à l'Amour, qui compte plus que son trône et pour lequel il est prêt à sacrifier sa vie (nous soulignons) :

Je ne viens point ici par de noirs artifices
De mon cruel Destin forcer les injustices,
Pousser des assassins contre tant de valeur,
Et t'immoler en lâche à mon trop de malheur.
Puisque le Sort trahit ce droit de ma naissance,
Jusqu'à te faire un don de ma toute-puissance,

¹⁴³³ Placide, mourant, après avoir appris la mort de Théodore, accuse son père de n'avoir pas su s'opposer à sa tyrannique épouse, Marcelle, par crainte de perdre son pouvoir à Antioche : « Rends-en grâce au ciel, heureux père et mari : / Par là t'est conservé ce pouvoir si chéri, / Ta dignité, dans l'âme à ton fils préférée ; / Ta propre vie enfin par là t'est assurée, / Et ce sang qu'un amour pleinement indigné / Peut-être en ses transports n'aurait pas épargné », éd. cit., V, 9, v. 1861-1866, p. 343.

¹⁴³⁴ *Héraclius*, éd. cit., II, 2, v. 529-533, p. 379.

¹⁴³⁵ Voir *supra*, p. 98 pour *Thémistocle*, mais nous avons également remarqué l'importance de l'amour dans *La Porcie romaine* (*supra*, p. 34) et dans *Porus* : Porus ne s'introduit dans le camp d'Alexandre que par jalousie, et non par vengeance politique (voir *supra*, p. 60), Cresphonte, dans *Aristodème*, ne dissimule son identité que par amour d'Argie, fille de son ennemi, le roi de Messène (voir *supra*, p. 379, note 1363).

¹⁴³⁶ « Vous ne me devez rien, et ce sont-là, mon frère, / Des générosités qui ne me coûtent guère. / Lorsqu'en votre faveur j'importunai le roi, / Si je parle pour vous, je travaille pour moi. / Ma foi m'engage ailleurs, et charmé d'Euridice / Je me sers, plus que vous, et plus que Bérénice, / Quand je tâche de rompre un hymen où mon cœur / Tout glorieux qu'il est rencontre son malheur », éd. cit., III, 1, v. 711-718, p. 109.

¹⁴³⁷ « J'ai laissé mon Armée aux mains de Théagène, / Pour voler en ces lieux au secours de ma Reine », éd. cit., I, 1, v. 31-32, p. 646.

Règne sur mes États que le Ciel t'a soumis ;
 Peut-être un autre temps me rendra des amis.
 Use mieux cependant de la faveur céleste :
Ne me dérobe pas le seul bien qui me reste,
Un bien où je te suis un obstacle éternel,
Et dont le seul désir est pour toi criminel.
Rodelinde n'est pas du droit de ta conquête :
 Il faut, pour être à toi, qu'il m'en coûte la tête¹⁴³⁸.

« Le triomphe de l'amour » sera plus particulièrement célébré dans les années d'après-Fronde avec Thomas Corneille et Quinault¹⁴³⁹. Désormais, pour les hommes, le pouvoir ne représente plus qu'une valeur accessoire, appréciée uniquement s'il est associé à l'amour, comme dans *Timocrate*. À l'âge viril succède l'âge galant.

- « Ô haines, ô fureurs dignes d'une Mégère »¹⁴⁴⁰

Il est intéressant de voir que, grâce à (à cause de) cette évolution, la femme change de statut : elle n'est plus « le prix de la défaite », soumise au risque d'humiliation ou de déshonneur¹⁴⁴¹, mais une ambitieuse sans scrupules dont le caractère machiavélique s'épanouira dans la période suivante, 1653-1663, nous aurons à en rendre compte. Pour l'instant, ces ambitieuses sont des mères¹⁴⁴² qui veulent le pouvoir, soit pour elles-mêmes, comme Cléopâtre dans *Rodogune*, soit plutôt pour leur progéniture, telles Marcelle dans *Théodore*, Syra dans *Cosroès*, Anthiochide dans *Tyridate*, Arsinoé dans *Nicomède*. Théodore, héroïne à part, puisqu'elle ne revendique aucun pouvoir temporel, appartient à cette lignée de conquérantes. Son « caractère froid » reconnu par Corneille, a surpris¹⁴⁴³. Pourtant, il correspond bien à celui des autres « femmes fortes » de cette période : les sentiments, l'Amour n'existent plus, ils s'effacent derrière le désir impérieux de gloire, mais une gloire qui ne se partage pas. Théodore n'a plus rien de comparable avec Pauline, qui concilie amour terrestre et amour céleste, elle n'a rien en commun non plus avec

¹⁴³⁸ Éd. cit., III, 4, v. 1023-1036, p. 757. Même au dernier acte, lorsque Grimoald renonce au trône et le lui rend, Pertharite s'obstine à ne réclamer que Rodelinde : « Ah ! C'est porter trop loin la générosité. / Rendez-moi Rodelinde, et gardez ma Couronne, / Que pour sa liberté sans regret j'abandonne : / Avec ce cher objet tout destin m'est trop doux », V, 5, v. 1826-1829, p. 783.

¹⁴³⁹ Voir *supra*, p. 98.

¹⁴⁴⁰ Voir *supra*, p. 382. Indignation de Séleucus devant le chantage proposé par sa mère, *Héraclius*, I, 4, v. 679, p. 226.

¹⁴⁴¹ Voir *supra*, deuxième partie, p. 189 *sqq.*

¹⁴⁴² Le fait que ces femmes soient des mères dans ce premier cycle de tragédies (1645-1648) est lié à la réflexion sur la Nature, l'hérédité et la transmission du trône. L'âge des Régentes a laissé des traces. Plus tard, elles seront des amantes qui feront passer leur désir de pouvoir avant leur amour et utiliseront l'amour pour servir leur désir de pouvoir. Voir *infra*, p. 470, « les Impératrices ».

¹⁴⁴³ Voir ci-dessus, p. 373, note 1337.

Polyeucte, autre martyr chrétien, qui veut partager son sacrifice, sa gloire, avec les siens¹⁴⁴⁴ et qui continue à aimer « humainement », malgré les exigences de sa foi¹⁴⁴⁵. Mais Théodore ne partage pas : elle veut la gloire pour elle seule, en est maladivement jalouse, comme Cléopâtre était avide de gouverner. Après que Didyme l'a fait évader en échangeant avec elle ses vêtements, elle revient se livrer, au grand étonnement de son sauveur, et lui réclame ce dont il l'a spoliée :

Rends, Didyme, rends-moi le seul bien où j'aspire,
C'est le droit de mourir, c'est l'honneur du martyr,
À quel titre peux-tu me retenir mon bien ?¹⁴⁴⁶

Il est remarquable que, en si peu d'années¹⁴⁴⁷, cette femme machiavélique et prête à tout ait remplacé l'héroïne fière et généreuse des pièces de la première décennie, celle qui tentait de préserver son amour et son sens de l'honneur ou de la patrie, celle qui s'appelait Sophonisbe, Hypsicratée, Cléopâtre, Porcie, Cornélie ou Lucrèce et qui, célébrée par le Père Caussin ou le Père Le Moyne, servait de modèle à l'épouse fidèle et vertueuse¹⁴⁴⁸. Il est remarquable que cette vertu féminine, exigeante et infaillible des années 1634-1643, se soit transformée, au tournant du siècle, en cette froideur égoïste et sans scrupules. Nous avons évoqué les causes de l'évolution de l'image féminine dans le courant du siècle : du « prix de la conquête » à « la femme forte », de la jeune fille pudique et de l'épouse soumise à l'audacieuse Amazone¹⁴⁴⁹. Le courant précieux, représenté par Scudéry et ses *Femmes illustres*, soutenu par Corneille qui sut toujours servir la cause féminine en dotant ses personnages féminins de vertus viriles et qui, à partir de « la trilogie des monstres » accentue cette tendance jusqu'à faire de Cléopâtre une mère dénaturée¹⁴⁵⁰ constituent déjà une explication. La Fronde et ses héroïnes intrépides¹⁴⁵¹, à partir des années 1650, s'y ajoute ; et peut-être aussi, après la Fronde, une certaine désaffection, une rancune amère envers la Reine, Anne d'Autriche, qui, très aimée au début de sa régence pour sa piété et

¹⁴⁴⁴ Pauline explique à son père comment Polyeucte, en mourant, a voulu partager « ses lumières » avec elle : « Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas / Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras » (éd. cit., tome I, V, 5, v. 1733-1734, p. 1047). Félix, à son tour chrétien, déclare : « Son amour épandu sur toute la famille / Tire après lui le père aussi bien que la fille », *ibid.*, V, 6, v. 1775-1776, p. 1049. L'amour divin et humain ne sont pas incompatibles, au contraire ils se confortent l'un l'autre.

¹⁴⁴⁵ « Je vous aime / Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même », avoue Polyeucte à Pauline, *ibid.*, IV, 3, v. 1279-1280, p. 1031.

¹⁴⁴⁶ Éd. cit., tome II, V, 5, v. 1623-1625, p. 334.

¹⁴⁴⁷ *Cinna* est joué en 1642, Polyeucte à la saison 1642-1643, *La Mort de Pompée* à la saison 1643-1644. *Rodogune* suit à la saison 1644-1645, *Théodore* à celle de 1645-1646 et *Héraclius* en 1646-1647. Au même moment se jouent encore les pièces de la conciliation, dans le sillage de *Cinna* (*Le Dictateur romain*, *Scévole*, *Porus ou la générosité d'Alexandre*, *Thémistocle*, voir *supra*, p. 232). Cependant, Tristan, dès ce moment-là, (1644-1645) est proche de Corneille, avec des personnages féminins plus durs, comme Épicaris ou Fauste (*La Mort de Sénèque*, *La Mort de Chrispe*, voir *supra*, p. 250 et p. 258, note 858).

¹⁴⁴⁸ Voir *supra*, p. 191-192.

¹⁴⁴⁹ Voir *supra*, p. 189-200.

¹⁴⁵⁰ Voir *supra*, p. 381 *sqq.*

¹⁴⁵¹ Voir *supra*, p. 192, note 637.

les persécutions que lui avait fait subir Richelieu, déçut terriblement le peuple de France par sa complaisance envers les « partisans » ou fermiers généraux qui exploitaient une population exsangue¹⁴⁵² et sa soumission au machiavélisme de son Ministre Principal¹⁴⁵³.

II-3-2- Le « Soleil levant »

- « Le plus jeune, et le plus grand des Rois »¹⁴⁵⁴

Malgré les déchirures de la Fronde, Corneille semble croire en ce jeune Roi qui montre un caractère peu ordinaire. En octobre 1645, il a reçu une lettre de sa part, le priant de participer à l'ouvrage collectif en l'honneur de son père, *Les Triomphes de Louis le Juste*¹⁴⁵⁵. Le Roi, qui n'a que sept ans, insiste sur le choix qu'il a fait de Corneille pour la réussite de cette entreprise¹⁴⁵⁶. Corneille, en acceptant alors que d'autres s'abstiennent¹⁴⁵⁷, manifeste son désir de lui plaire et son adhésion au régime. En janvier 1647, il a été enfin reçu à l'Académie française et exprime sa reconnaissance dans son Discours de réception en réitérant sa fidélité et sa soumission aux valeurs défendues par l'Académie¹⁴⁵⁸, fondée par « ce grand Génie, qui n'a fait que des miracles, feu M. Le cardinal de Richelieu »¹⁴⁵⁹.

¹⁴⁵² Claude Joly, avocat, chanoine à Notre-Dame, proche de Longueville et de Retz, oncle de Guy Joly, est l'auteur du *Recueil de maximes véritables et importantes pour l'institution du Roi contre la fausse et pernicieuse politique du Cardinal Mazarin, prétendu surintendant de l'éducation de Sa Majesté* ouvrage fondamental sur les pouvoirs du Parlement, paru pendant la Fronde (1652). Il y écrit : « Chacun avait été dans l'espérance que la Reine, dès le commencement de sa régence, en ferait la justice [des partisans], et personne ne doutait lors que la persécution qu'elle avait éprouvée elle-même et que les plaintes qu'elle avait souvent faites de la misère du peuple ne la portassent bientôt à donner au public cette satisfaction, et à le délivrer de ces tyrans que leur malice avait rendus odieux à tout le monde. [...] Mais peu après on fut bien étonné que l'artifice de ces subtils et détestables politiques [...] leur réussît assez heureusement pour faire s'évanouir toutes ces généreuses et louables conceptions », Paris, Elzevier, 1653, p. 327-328.

¹⁴⁵³ « Pour la Reine, je n'en parle point, cette femme est enragée, et tellement affublée de son Marmouset, que si on lui faisait voir la Justice, la Raison ou la Vérité, elle ne les reconnaîtrait point, quelque belles que soient ces vertus », Guy Patin, *Lettres à Charles Spon*, Paris, Champion, 2006, tome II, (lettre du 10 mai 1652) p. 887. « Le peuple lui reprochait avec fureur de sacrifier l'État à son amitié pour Mazarin ; et ce qu'il y avait de plus insupportable, elle entendait de tous côtés ces chansons et ces vaudevilles, monuments de plaisanterie et de malignité, qui semblaient devoir éterniser le doute où l'on affectait d'être de sa vertu », Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, par M. de Francheville, Leipzig, 1752, tome I, chapitre III, p. 69.

¹⁴⁵⁴ *Andromède*, Prologue, v. 72.

¹⁴⁵⁵ Voir *supra*, p. 301.

¹⁴⁵⁶ « Et comme j'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devais vous en laisser l'expression, et à Valdor les dessins », *Lettre du Roi pour les épigrammes*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 1382.

¹⁴⁵⁷ « On ne peut que constater le silence de Godeau, Conrart, Gombault, Balzac, Chapelain, toutes gens dont sans doute la participation eût été la bienvenue », fait remarquer Georges Couton, *ibid.*, p. 1385.

¹⁴⁵⁸ « [...] et qu'encore qu'il soit très vrai que vous ne pouviez donner cette place à personne, qui ne se sentit plus incapable de la remplir, il n'est pas moins vrai que vous ne la pouviez donner à personne, ni qui l'eût plus ardemment souhaitée, ni qui s'en tint votre redevable en un plus haut point, ni qui eût enfin plus de passion de contribuer de tous ses soins et de toutes ses forces au service d'une Compagnie si célèbre, à qui j'aurai des obligations éternelles de m'avoir fait tant d'honneurs sans les mériter », *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, p. 433.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 432.

La même année, avec *Andromède*, écrit à la demande de Mazarin¹⁴⁶⁰, il s'engage encore davantage. Dans le Prologue de la pièce, le Soleil et Melpomène, muse de la tragédie, multiplient les compliments à l'égard du « Monarque des lis » : « Le Ciel n'a fait que miracles en lui ». L'avenir qui se dessine est plein de promesses : il dépassera « Pompée, Alexandre, César », il sera « le plus grand des Bourbons » :

Son père et son aïeul, tout rayonnants de gloire,
Lui voyant emporter sur eux le premier rang
En deviendraient jaloux, s'il n'était pas leur sang.¹⁴⁶¹

Cet avenir radieux est célébré encore dans l'avant-dernière scène de la pièce. Le chœur de musique chante l'avènement « de nouvelles couronnes », porteuses d'espoir :

Maître des Dieux, hâte-toi de paraître,
Et de verser sur ton sang et nos Rois
Les grâces que garde ton choix.
À ceux que tu fais naître.
Fais choir sur eux de nouvelles couronnes,
Et fais-nous voir, par un heur accompli,
Qu'ils ont tous dignement rempli
Le rang que tu leur donnes.¹⁴⁶²

Mais surtout, ce jeune roi rassemblera autour de sa personne tout le peuple de France :

La Majesté qui déjà l'environne
Charme tous ses François
Il est lui seul digne de sa Couronne,
Et quand même le Ciel l'aurait mise à leur choix,
Il serait le plus jeune, et le plus grand des Rois.¹⁴⁶³

Cette glorification est prémonitoire. En effet, le Roi obtiendra réellement cette consécration annoncée par Corneille. Louis XIV, âgé de quinze ans, jouera, entre autres, le rôle du Soleil levant¹⁴⁶⁴, entouré de l'Honneur, la Victoire, la Valeur et la Renommée dans le *Ballet royal de la Nuit*, représenté le soir du 23 février 1653 dans la salle du Petit-Bourbon, devant la Cour, la Reine et Mazarin¹⁴⁶⁵. Dès le 21 octobre 1652, le jeune Roi avait fait son entrée solennelle dans Paris. Le lendemain, il ordonnait une amnistie générale

¹⁴⁶⁰ Voir *supra*, p. 354.

¹⁴⁶¹ Éd. cit., v. 30-31; 53 ; 60-64 , p. 460-461.

¹⁴⁶² *Ibid.*, V, 7, v. 1733-1740, p. 523.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, Prologue, v. 80-84, p. 460-462.

¹⁴⁶⁴ Un vers de *Cosroès* (1648) est également étonnamment prémonitoire : « Comme un soleil naissant, le peuple vous regarde » (v. 229). Voir *infra*, p. 417.

¹⁴⁶⁵ De jeunes nobles participèrent également à ce ballet : le duc de Joyeuse, le duc de Genlis, le marquis de Vivonne, le marquis de Genlis, le marquis d'Humières, le marquis de Villeroy, le marquis de Roquelaure, ainsi que des danseurs professionnels : Delorge, Dolivet, Mollier, Robichon. Clément, intendant du duc de Nemours, en conçut le sujet et le plan. Benserade écrivit le texte, Torelli s'occupa des décors, et la musique fut composée collectivement, notamment par Jean de Cambefort, Jean-Baptiste Boësset, Michel Lambert et Louis de Mollier. Lully, qui avait quitté le service de la Grande Mademoiselle, avait été présenté au Roi et pourrait avoir écrit la musique de la scène de la Cour des Miracles, il intervint aussi comme danseur auprès du Roi.

pour tous les frondeurs, sauf pour les meneurs les plus endurcis (Condé, Longueville et Beaufort). Mazarin fut rappelé quelques jours plus tard et accueilli triomphalement le 30 janvier 1653¹⁴⁶⁶. Depuis, les fêtes se succédaient. Louis XIV avait commencé à répéter dès le 9 février ce ballet où lui-même tiendrait, dans la scène finale, le rôle du Soleil qu'il adoptera bientôt comme emblème. Ce fut un triomphe, dont Renaudot atteste dans la *Gazette* :

Ce jour-là, 23 (février), fut dansé dans le Petit-Bourbon, pour la première fois, en présence de la Reyne, de Son Éminence et de toute la Cour, le Grand Ballet royal de la Nuit..., composé de 43 entrées, toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui s'y représente que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits et la grâce de tous les danseurs, que les spectateurs auraient difficilement discerné la plus charmante si celles où notre jeune monarque ne se faisoit pas moins connoître sous ses vestemens que le soleil se fait voir au travers des nuages qui voilent quelquefois sa lumière, n'en eussent reçu un caractère particulier d'éclatante majesté, qui en marquoit la différence. Mais comme, sans contredit, il y surpassoit en grâce tous ceux qui à l'envy y faisoient paroître la leur, Monsieur, son frère unique, étoit aussi sans pareil en la sienne ; et cet astre naissant ostoit si aisément la peine de le découvrir, par les gentilleses et les charmes qui luy sont naturels, qu'on ne pouvoit douter de son rang.¹⁴⁶⁷

De son côté, Loret, bien que se plaignant de la foule qui se presse et l'oblige à patienter plus de trois heures à la porte, ne tarit pas d'éloges sur le spectacle :

Un Soleil brillant de lumière
Et dont la beauté singulière
Se pouvait dire avec raison
L'ornement de tout l'horizon [...].
On y vit des enchantemens
Et d'admirables changemens
Dont l'incomparable spectacle
Fit crier cinq cents fois miracle.¹⁴⁶⁸

Dès sa première apparition dans la pièce, Louis XIV, jouant le rôle d'une heure, prononce ces paroles symboliques :

Mais c'est l'Heure du monde où toutes les Vertus
Et les grâces brillent le plus,
Elle avance toujours et jamais ne recule,
Chacun de ses momens fait qu'on la reconnaît,

¹⁴⁶⁶ Voltaire ne manque pas de noter malicieusement à propos de ce retour de Mazarin : « Il fut étonné de rentrer dans Paris tout-puissant et tranquille. Louis XIV le reçut comme un père, et le peuple comme un maître. On lui fit un festin à l'hôtel de ville, au milieu des acclamations des citoyens : il jeta de l'argent à la populace; mais on dit que, dans la joie d'un si heureux changement, il marqua du mépris pour l'inconstance, ou plutôt pour la folie des Parisiens. Les officiers du parlement, après avoir mis sa tête à prix comme celle d'un voleur public, briguerent presque tous l'honneur de venir lui demander sa protection ; et ce même parlement, peu de temps après, condamna par contumace le prince de Condé à perdre la vie (27 mars 1653) ; changement ordinaire dans de pareils temps, et d'autant plus humiliant que l'un condamnait par des arrêts celui dont on avait si longtemps partagé les fautes », *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., ch. IV. p. 96

¹⁴⁶⁷ Cité dans *Le Magazine de l'opéra baroque* (<http://operabaroque.fr>) à *Nuit (Ballet de la, J. de Cambefort)*.

¹⁴⁶⁸ *La Muse historique ou recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, P. Jannet, 1857, livre IV, lettre IX, v. 133-150, p. 347.

Et jette un tel éclat qu'il serait ridicule
De demander quelle Heure c'est.

Les Heures n'oseroient se déregler un peu
Depuis que la grande est en jeu,
Nulle ne fait du bruit, et nulle ne s'échappe,
Les choses ne vont plus de même que jadis,
L'aiguille est sur le point, si faut que l'Heure frappe
L'on en verra bien d'étourdis.¹⁴⁶⁹

« Les choses ne vont plus de même que jadis », beaucoup seront « étourdis » par les coups de cette Heure qui sait frapper fort et précisément. Voltaire écrit dans *Le Siècle de Louis XIV* à propos de l'année 1653 : « Louis XIV se trouva donc en 1653 maître absolu d'un royaume, encore ébranlé des secousses qu'il avait reçues ; rempli de désordres en tout genre d'administration, mais plein de ressources »¹⁴⁷⁰. Certes, Mazarin est pour l'instant tout-puissant. Voltaire prend soin aussitôt de le rappeler : « D'un côté, Mazarin maître absolu de la France et du jeune Roi¹⁴⁷¹, mais Louis attend « son heure » et se tient déjà prêt.

- « les Rois n'ont qu'un trône et qu'une Majesté »¹⁴⁷²

Fidèle à son Roi, conscient des changements en cours et toujours passionné par la réflexion politique, seul pratiquement, en pleine Fronde, Corneille continue à explorer les thèmes abordés dans les pièces de la pré-Fronde, mais il en oriente différemment la problématique. La question de la « Nature », de l'hérédité du trône et de la légitimité du pouvoir reste au cœur de ses préoccupations. Les trois pièces de la Fronde, *Don Sanche*, *Nicomède* et *Pertharite*, posent le problème de la légitimité et de l'usurpation et les trois reprennent, à des degrés divers, le motif de la reconnaissance utilisé dans les pièces précédentes¹⁴⁷³. Mais si les autres pièces exploraient tous les paramètres liés à la Nature et constataient unanimement l'incompatibilité de la Nature et du Pouvoir, ici, les trois pièces aboutissent à une leçon très différente, positive et sans ambiguïté : la Nature et le Pouvoir s'accordent à condition de respecter l'ordre sacré, de ne pas renverser le trône légitime ou,

¹⁴⁶⁹ *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre parties ou quatre veilles. Et dansé par Sa Majesté le 23 février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653, première partie, p. 4.

¹⁴⁷⁰ *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., tome I, chapitre V, p. 100.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁷² *Pertharite*, v. 53.

¹⁴⁷³ *Don Sanche* présente le motif de l'identité, avec naissance cachée telle que nous la retrouverons dans *Tyridate* et *Cedipe*, et du risque d'inceste, puisque Carlos est attiré à la fois par Isabelle (la reine de Castille) et par Elvire (la princesse d'Aragon). Or cette dernière s'avèrera être sa sœur, ce qui finalement, sans aucune gêne de sa part, résoudra le problème (voir *infra*, note 1484). Dans *Nicomède* domine le motif des frères rivaux qu'une mère abusive veut dresser l'un contre l'autre. *Pertharite*, dont le trône a été usurpé par Grimoald, n'est pas identifié immédiatement et est accusé d'imposture.

à défaut, de rétablir l'équilibre perturbé¹⁴⁷⁴. Deux de ces pièces passent par le motif du trône usurpé et recouvré à bon escient : Carlos, fils de pêcheur, est reconnu Don Sanche fils du roi d'Aragon ; Pertharite renversé par Grimoald retrouve son trône et son épouse, son rival s'effaçant devant lui par « vertu ». La troisième, *Nicomède*, transmet, par un autre biais, celui du refus de la rébellion, le même message : l'usurpation est une honte, un crime, une abomination, le roi légitime doit être respecté.

Dans *Don Sanche*, il s'agit de savoir si celui qui est de naissance obscure est digne d'être roi, et la réponse est oui. Car celui qui est de naissance obscure a dû prouver sa valeur par d'autres moyens que la naissance, par son mérite, par ses exploits. On retrouve cette réflexion sur le mérite et la naissance que nous avons évoquée à propos d'*Héraclius*. Ce n'est pas la naissance qui donne ou qui devrait donner le titre de roi, mais le mérite, l'éducation, les qualités acquises. Une première leçon en cette période de trouble de l'État où personne ne sait plus quelle est la « Nature » du pouvoir et qui a légitimité pour gouverner, est donc : jugez les gens qui gouvernent d'après leur mérite, d'après leurs actions, et non d'après leur naissance, ne vous laissez pas influencer par les titres factices que décerne une nature aveugle. Ce mérite, cette valeur tout personnels, Carlos les revendique et les arbore au nez des Grands comme son seul titre de noblesse :

Dom Lope : Souffrez qu'auparavant il nomme ses parents.

Nous ne contestons point l'honneur de sa vaillance,
Madame ; et s'il en faut notre reconnaissance,
Nous avouerons tous deux qu'en ces combats derniers
L'un et l'autre, sans lui, nous étions prisonniers ;
Mais enfin la valeur, sans l'éclat de la race,
N'eut jamais aucun droit d'occuper cette place.

Carlos : Se pare qui voudra des noms de ses aïeux :
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux ;
Je ne veux rien devoir à ceux qui m'ont fait naître,
Et suis assez connu sans les faire connaître.
Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits :
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.¹⁴⁷⁵

Ainsi la leçon d'*Héraclius* : la Nature ne détermine pas la valeur, seul le mérite compte, est reprise dans *Don Sanche*, et elle est poussée beaucoup plus loin en apparence, puisque Carlos se place d'autorité à égalité avec les Grands du royaume, alors qu'il se croit fils de

¹⁴⁷⁴ Cette logique « conservatrice » n'est pas si différente de celle de Du Ryer dans *Alcionée*. Alcionée reste de naissance obscure et n'a pas d'identité cachée, mais la leçon est la même : il ne pouvait pas être reconnu roi sans bénéficier du privilège de la naissance et, comprenant cela, il « ren[d] justice à l'État offensé » en se tuant (V, 5, v. 1610). Simplement Du Ryer suit cette logique jusqu'à son issue tragique, Alcionée condamné par La Nature et le Pouvoir doit mourir, alors que Corneille fait coïncider la Nature et le mérite pour obtenir un dénouement heureux.

¹⁴⁷⁵ Éd. cit., I, 3, v. 240-253, p. 567-568. Dom Lope s'adresse à la Reine, Isabelle, qui doit désigner son époux parmi les trois prétendants présents dans cette scène (Dom Lope, Dom Manrique, Dom Alvar).

simple pêcheur¹⁴⁷⁶. L'humiliation des Grands ne s'arrête pas là, puisque ce roturier sera élevé au plus haut rang sous leurs yeux par la Reine elle-même, avec une rapidité qui ne fait que souligner combien ces privilèges sont, contrairement au mérite, faciles à obtenir :

Dona Isabelle : Eh bien ! Je l'ennoblis,
Quelle que soit sa race et de qui qu'il soit fils.
Qu'on ne conteste plus.
Dom Manrique : Encore un mot, de grâce.
Dona Isabelle : Don Manrique, à la fin, c'est prendre trop d'audace.
Ne puis-je l'ennoblir si vous n'y consentez ?
Dom Manrique : Oui, mais ce rang n'est dû qu'aux hautes Dignités ;
Tout autre qu'un Marquis ou Comte le profane.
Dona Isabelle : Eh bien ! Serez-vous donc, Marquis de Santillane,
Comte de Pennafiel, Gouverneur de Burgos.
Don Manrique, est-ce assez pour faire seoir Carlos ?
Vous reste-t-il encor quelque scrupule en l'âme ?

Enfin, ultime humiliation pour les Grands : c'est à ce fils de pêcheur, à ce soldat de basse extraction qui n'a d'autre quartiers de noblesse que ses faits d'armes qu'Isabelle donne le privilège suprême de choisir le Roi :

Je l'ai fait votre égal ; et quoiqu'on s'en mutine,
Sachez qu'à plus encore ma faveur le destine.
Je veux qu'aujourd'hui même il puisse plus que moi :
J'en ai fait un Marquis, je veux qu'il fasse un Roi.
S'il a tant de valeur que vous-mêmes le dites,
Il sait quelle est la vôtre, et connaît vos mérites,
Et jugera de vous avec plus de raison
Que moi, qui n'en connais que la race et le nom.¹⁴⁷⁷

Un roturier nommera le Roi, c'était de la part de Corneille extrêmement audacieux¹⁴⁷⁸. On peut comprendre qu'une partie du public ait été déroutée par la pièce, comme nous l'explique l'auteur lui-même dans l'« Examen » : « Elle eut d'abord un grand éclat sur le théâtre, mais une disgrâce particulière fit avorter toute sa bonne fortune. Le refus d'un illustre suffrage dissipa les applaudissements »¹⁴⁷⁹. Cet « illustre suffrage » était sans aucun

¹⁴⁷⁶ Dans l'acte I, scène 3, juste avant la tirade de Carlos que nous venons de citer, nous avons assisté à une première intervention de sa part, assez irrévérencieuse : « *Ici les trois reines prennent chacune un fauteuil, et après que les trois comtes et le reste des grands qui sont présents se sont assis sur des bancs préparés exprès, Carlos, y voyant une place vide, s'y veut seoir, et Dom Manrique l'en empêche. Dom Manrique* : Tout beau, tout beau, Carlos ! D'où vous vient cette audace ? / Et quel titre en ce rang a pu vous établir ? / *Carlos* : J'ai vu la place vide, et cru la bien remplir », v. 190-193, p. 565.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, v. 293-300, p. 569.

¹⁴⁷⁸ G. Couton signale que beaucoup y ont vu une allusion directe à Mazarin, au moment où les pamphlets se déchaînaient contre lui en l'accusant d'être de basse origine. Ainsi on trouve dans *La Mazarinade* : « De Mazare, vient Mazarin, / Des Canaries, Canarin ; / Comme on dit le Manceau du Maine, / Le Tourangeau de la Touraine, / Basque, Champagne ou le Picard, / Ou quelque autre nom d'autre part ; / Comme en usent en notre France / Les faquins de basse naissance », éd. cit., p. 246.

¹⁴⁷⁹ « Examen » de *Don Sanche*, éd. cit., p. 556.

doute celui de Condé¹⁴⁸⁰, qui ne trouva guère à son goût, dans la conjoncture présente, de voir les Grands bafoués et les roturiers glorifiés. D'autant plus que cette humiliation des Grands du royaume s'avère totalement légitime, puisque Carlos est bien Don Sanche, roi d'Aragon. En rabaissant l'arrogance de cette impertinente noblesse, il rétablit un équilibre ébranlé par la présence d'une femme au pouvoir, pertinent rappel de la conjoncture politique¹⁴⁸¹. Une deuxième leçon se substitue alors à la première, et la retourne complètement : s'il y a un temps menace sur l'ordre politique et les valeurs traditionnelles avec ce roturier audacieux, ce n'est, au bout du compte, que pour mieux montrer combien la Nature et le Pouvoir sont en parfait accord. D. Léonor, reine d'Aragon, sent son cœur de mère battre pour Carlos, mais il lui affirme qu'elle commet une erreur et qu'il n'est pas son fils. Elle n'y croit pas néanmoins, comme Phocas dans *Héraclius* : la Nature pourrait-elle ainsi se tromper ?

En vain donc je me flatte, et ce que j'aime à croire
N'est qu'une illusion que me fait votre gloire ?
Mon cœur vous en dédit : un secret mouvement,
Qui le penche vers vous, malgré moi vous dément ;
Mais je ne puis juger quelle source l'anime,
Si c'est l'ardeur du sang, ou l'effort de l'estime ;
Si la Nature agit, ou si c'est le désir ;
Si c'est vous reconnaître, ou si c'est vous choisir.¹⁴⁸²

Mais contrairement à Phocas, elle ne s'est pas trompée : la Nature avait vu juste, le roi est bien celui qui devait être roi, celui qui avait le droit de traiter avec hauteur les grands seigneurs, celui qui avait le droit d'être aimé de deux reines, celui qui possédait l'autorité et la supériorité *naturelles* d'un roi. Par rapport à *Héraclius*, le parcours est saisissant. Si le doute est permanent sur l'identité d'Héraclius, puisque c'est de ce doute que Léontine veut tirer sa vengeance contre Phocas, ce n'est plus du tout le cas en ce qui concerne Don Sanche. On soupçonnait Carlos d'être Don Sanche depuis le début de la pièce, sa mère l'avait « reconnu » avant même que les preuves ne soient établies, le peuple l'avait

¹⁴⁸⁰ G. Couton fait remarquer (notice de *Don Sanche*, *ibid.*, p. 1423) que cette expression d'« illustre suffrage » avait déjà été utilisée par Corneille pour désigner explicitement Condé dans l'épître dédicatoire de *Rodogune*. Voir aussi note 1297, p. 364.

¹⁴⁸¹ Isabelle se plaint auprès des autres reines, Dona Léonor, reine d'Aragon et sa fille, la princesse Elvire, de ne pouvoir régner sans homme à ses côtés : « Que c'est un sort fâcheux et triste que le nôtre, / De ne pouvoir régner que sous les lois d'un autre ; / Et qu'un sceptre soit cru d'un si grand poids pour nous, / Que pour le soutenir il nous faille un époux ! / À peine ai-je deux mois porté le Diadème / Que de tous les côtés j'entends dire qu'on m'aime, / Si toutefois sans crime, et sans m'en indigner / Je puis nommer amour, une ardeur de régner. / L'ambition des Grands à cet espoir ouverte / Semble, pour m'acquérir, s'apprêter à ma perte, / Et pour trancher le cours de leurs dissensions / Il faut fermer la porte à leurs prétentions, / Il m'en faut choisir un, eux-mêmes m'en convient / Mon Peuple m'en conjure, et mes États m'en prient », *ibid.*, I, 2, v. 97-110, p. 562.

¹⁴⁸² *Ibid.*, IV, 3, v. 1301-1308, p. 603.

pressenti, les seigneurs de la Cour étaient eux-mêmes convaincus¹⁴⁸³, et c'est bien lui ! Quelle remarquable unanimité et quelle étonnante clarté si l'on compare à *Héraclius* : pas de double rivalité, pas d'ambiguïté, pas de fausses pistes, jusqu'à l'Amour qui trouve dans la Nature son explication¹⁴⁸⁴. Comme le fait remarquer Bernard Dort : « Ainsi, tout se trouve justifié [...]. L'ordre se substitue par une opération magique au désordre ». Mais cette « solution facile, trop délibérément optimiste »¹⁴⁸⁵, ne pouvait plaire à ce moment-là aux partis en présence, trop préoccupés d'en découdre, et surtout pas au parti de Condé, qui commençait à contester la légitimité du pouvoir en prenant la tête des frondeurs. Le message que transmettait *Don Sanche* était exactement contraire à ce qu'il aurait voulu entendre à ce moment-là : le roi légitime et le roi méritant ne font qu'un. Le trône ne se peut renverser, la Nature et le Pouvoir sont en accord, la royauté héréditaire est totalement légitime : chacun est à la bonne place ou doit la recouvrer pour que l'État fonctionne bien. C'était là la négation de toute contestation contre le pouvoir, de toute remise en question de sa légitimité, la négation même du sens de la Fronde.

« Rebelle » est un nom que n'aura jamais Nicomède¹⁴⁸⁶, c'est le message que Condé aurait dû entendre en ce début d'année 1651, juste après sa libération, mais qu'il n'appliquera pas, dévoré par cet orgueil démesuré des Grands, dont ne souffre pas Nicomède, qui sait, lui, ce qu'il vaut, sans avoir besoin d'humilier les autres. Au contraire de ce que fera Condé, Nicomède calme le peuple et remet entre les mains de son père un pouvoir unifié, où peuple et roi, nations rivales et frères ennemis, sont réconciliés. *Nicomède* rappelle *Cinna* pour la leçon de clémence, mais il le dépasse de beaucoup. Corneille s'est enrichi de dix années de vicissitudes politiques, il ne s'agit pas de se rallier uniquement les conjurés, comme dans *Cinna*, mais de rassembler toutes les factions, de construire un grand pays où la voix de chacun compte, celle des Grands, du Roi, mais aussi celle du Peuple, et, sagesse suprême, celle de l'ennemi étranger¹⁴⁸⁷ :

¹⁴⁸³ D. Lope l'affirme à D. Léonor (*ibid.*, IV, 1, v. 1161-1164, p. 599) : « Mais si vous en voulez croire la voix publique, / Et que notre pensée avec elle s'explique, / Ou le Ciel pour jamais a repris ce Héros, / Ou cet illustre Prince est le vaillant Carlos ». D. Lope veut en persuader Carlos : « Non, le fils d'un Pêcheur ne parle point ainsi, / Et son âme paraît si dignement formée, / Que j'en crois plus que lui l'erreur que j'ai semée. / Je le soutiens, Carlos, vous n'êtes point son fils : / La justice du Ciel ne peut l'avoir permis, / Les tendresses du sang vous font une imposture, / Et je démens pour vous la voix de la Nature » (V, 5, v. 1660-1666, p. 616).

¹⁴⁸⁴ D. Elvire, qui se sentait attirée par Carlos « pour ses rares qualités » est donc sa sœur. Carlos comprend pourquoi son cœur était partagé entre les deux jeunes reines : « Dans les obscurités d'une telle aventure / L'amour se confondait avecque la Nature », *ibid.*, V, 7, v. 1809-1810, p. 621.

¹⁴⁸⁵ *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁸⁶ *Éd. cit.*, V, 9, v. 1782, p. 710.

¹⁴⁸⁷ Toutes les divisions que la pièce soulevait, sont aplanies : un pays sous la coupe d'un autre (la Bithynie soumise à Rome), deux frères rivaux amoureux (de la même Laodice, reine d'Arménie), et surtout rivaux politiques, l'un favorable à Rome, Attale : « esclave » des Romains dira Laodice (v. 50), comme le sera plus tard Massinisse dans *Sophonisbe*, l'autre farouchement soucieux de son indépendance, Nicomède. Les dissensions familiales sont aussi résolues : le roi Prusias jaloux et inquiet de la popularité de Nicomède, la

Je ne viens point ici montrer à votre haine
 Un captif insolent d'avoir brisé la chaîne,
 Je viens en bon Sujet vous rendre le repos
 Que d'autres intérêts troublaient mal à propos.
 Non, que je veuille à Rome imputer quelques crimes :
 Du grand art de régner elle suit la maxime,
 Et son Ambassadeur ne fait que son devoir,
 Quand il veut entre nous partager le pouvoir.
 Mais ne permettez pas qu'elle vous y contraigne,
 Rendez-moi votre amour, afin qu'elle vous craigne,
 Pardonnez à ce peuple un peu trop de chaleur
 Qu'à sa compassion a donné mon malheur,
 Pardonnez un forfait qu'il a cru nécessaire,
 Et qui ne produira qu'un effet salutaire.
 Faites-lui grâce aussi, Madame, et permettez
 Que jusques au tombeau j'adore vos bontés,
 Je sais par quels motifs vous m'êtes si contraire,
 Votre amour maternel veut voir régner mon frère,
 Et je contribuerai moi-même à ce dessein,
 Si vous pouvez souffrir qu'il soit Roi de ma main.¹⁴⁸⁸

Personne n'est oublié dans ce discours de Nicomède, ni Rome, dont il souhaite l'amitié, et non la tyrannie, ni son père qu'il ne veut pas renverser mais confirmer sur son trône, ni le peuple qui ne s'est manifesté que pour le soutenir, ni son frère et sa belle-mère à qui il offre un pouvoir égal au sien. Les verbes « permettre » et « pardonner » sont employés deux fois, les mots « partager », « salutaire », « grâce », « contribuerai » montrent que le but est la réconciliation, et cependant la fermeté est bien présente, avec ce « je » orgueilleux qui domine la tirade, l'utilisation d'impératifs, et cette double affirmation de son indépendance vis-à-vis de Rome (« Rendez-moi votre amour, afin qu'elle vous craigne ») et de son autorité (« Si vous pouvez souffrir qu'il soit Roi de ma main »). Par cette fermeté alliée à cette volonté de conciliation, Nicomède réduit tous les facteurs de division, englobe toutes les oppositions, crée un nouvel équilibre. Ce nouvel État qu'il propose offre une place à tous, sans préjudice pour aucun. C'est un État juste et équitable pour le peuple, les Grands, les opposants, l'État idéal symbolisé par les fleurs de lys, l'État toujours rêvé par le peuple de France qui reste profondément attaché à son roi, mais voudrait enfin croire à une possibilité d'harmonie entre tous ces éléments disparates qui le constituent : nobles, gens de robe, bourgeois, menu peuple, tous révoltés, pour des raisons diverses, contre la guerre, l'injustice, les abus, la dureté du temps, l'incurie. Cette leçon, tout le monde alors était prêt à l'entendre, tout le monde aurait voulu y croire au moment où *Nicomède* est joué. Les Princes viennent d'être libérés, Mazarin s'est effacé, et Condé

reine Arsinoé, proche de Marcelle dans *Théodore* ou de Syra dans *Cosroès*, qui voulait imposer son fils Attale au détriment de l'aîné, héritier légitime, seront conquis par la magnanimité de Nicomède.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*, v. 1783-1802, p. 710.

ne s'est pas encore manifesté comme le plus farouche ennemi du trône de France. *Nicomède* est un succès. Corneille dit exactement ce que tout le monde veut entendre à ce moment précis. Le théâtre est la chambre d'écho, ou plutôt chambre d'enregistrement, des vœux les plus profonds.

Ce n'est plus du tout le cas lorsque *Pertharite* est représenté à la fin de l'année 1651. Bien des choses ont changé en quelques mois. Condé est devenu le chef de la rébellion. Le message de la pièce, toujours le même, celui de la légitimité et de la conciliation, ne passe plus. L'analyse de Corneille, dans l'« Examen » est, comme toujours, éclairante :

On n'y a pas pu supporter qu'un roi dépouillé de son royaume, après avoir fait tout son possible pour y rentrer se voyant sans forces, et sans amis, en cède à son vainqueur les droits inutiles, afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains ; tant les vertus de bon mari sont peu à la mode. On n'y a pas aimé la surprise avec laquelle Pertharite se présente au troisième acte, quoique le bruit de son retour soit épandu dès le premier, ni que Grimoald reporte toutes ses affections à Edüige, sitôt qu'il a reconnu que la vie de Pertharite, qu'il avait cru mort jusque là, le mettrait dans l'impossibilité de réussir auprès de Rodelinde.¹⁴⁸⁹

Autrement dit, on n'a pas supporté que les deux adversaires soient trop conciliants, trop peu attachés à leurs privilèges et préférant la paix à la guerre : Pertharite renonce à son royaume et ne réclame que son épouse à Grimoald ; Grimoald renonce à Rodelinde lorsqu'il découvre que Pertharite est bien vivant. Il faut dire que la pièce pousse très loin la réflexion sur la légitimité et l'usurpation. En effet, les deux rois peuvent être tout autant considérés comme des usurpateurs, à degré égal, que comme légitimement à leur place. Si Grimoald a renversé Pertharite et pris le pouvoir, c'est par fidélité au précédent roi, frère aîné de Pertharite, Gundebert, dont Pertharite avait refusé de reconnaître la légitimité. Le royaume a été partagé : « Pertharite à Milan, Gundebert à Pavie » (v. 32). Mais Gundebert a refusé ce partage et la guerre entre les deux frères a abouti à la défaite et à la mort de Gundebert, qui, avant de mourir, proclame sa sœur Edüige reine et lui donne Grimoald comme époux, à condition qu'il le venge. Qui est le véritable usurpateur ? Qui est le roi légitime ? C'est d'autant plus difficile à déterminer que Rodelinde affirme que le vieux roi, père de Pertharite et de Gundebert, avait souhaité le partage du royaume entre ses fils. Pertharite n'est donc pas un usurpateur : il aurait tout simplement voulu respecter le vœu de son père :

Ce n'est pas attenter aux droits d'une Couronne
Qu'en conserver la part qu'un père nous en donne,
De son dernier vouloir c'est se faire des lois,
Honorar sa mémoire, et défendre son choix.

¹⁴⁸⁹ Éd. cit., p. 722.

Ce n'est pas si simple, là encore, car Unulphe, le seigneur lombard qui évoque ces événements avec Rodelinde dans la scène d'exposition, condamne cette décision du vieux roi : un royaume ne se partage pas, c'est un principe politique que tout roi devrait connaître, la royauté est indivisible (nous soulignons) :

Puisque vous le voulez, j'excuse son courage ;
Mais condamnez du moins l'auteur de *ce partage*,
Dont l'amour indiscret pour des fils généreux,
Les faisant *tous deux rois*, les a *perdus tous deux*.
Ce mauvais Politique avait dû reconnaître
Que le plus grand État ne peut souffrir qu'un *maître*,
Que les Rois n'ont qu'un trône et qu'une Majesté,
Que leurs enfants entre eux n'ont point d'égalité,
Et qu'enfin la naissance a son ordre infailible,
Qui fait de *leur couronne un point indivisible*.¹⁴⁹⁰

On peut comprendre que dans le contexte précis de la pièce, ces réflexions importunent le public et on peut suivre Georges Couton lorsqu'il affirme, pour expliquer cette désaffection, que le « climat politique » y est pour beaucoup¹⁴⁹¹. En effet, la réconciliation entre le roi et son héros, telle qu'on l'espérait au moment de *Nicomède*, a été un échec total. Condé, libéré en février 1651, nommé gouverneur de Guyenne en mai 1651, ne participe pas à la cérémonie de proclamation de la majorité du Roi en septembre et tente de soulever sa propre province (la Guyenne), puis les provinces alliées (la Provence de son frère Conti, le Berry du duc de Rohan, le Poitou, l'Aunis, la Saintonge), s'appuyant sur les Espagnols qui le fournissent en munitions et en argent pour payer les soldats¹⁴⁹². Traître à son roi, traître à son propre pays, Condé n'est plus un modèle de héros, il est un modèle d'usurpateur sans scrupule, sans morale, qui veut diviser l'État et ne fait aucune concession, le parfait opposé des deux prétendants au pouvoir dans *Pertharite*¹⁴⁹³. Or,

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, I, 1, v. 43-46 et 47-56, p. 724-725.

¹⁴⁹¹ « J'ai peine à croire qu'un échec si complet s'explique par des raisons purement littéraires [...]. Il faut des passions plus vives pour expliquer une chute aussi rapide et totale, je les chercherais dans le climat politique, comme j'y chercherais aussi la raison du retard de l'impression », notice de *Pertharite*, dans *Œuvres complètes*, tome II, éd. cit., p. 1497.

¹⁴⁹² Voir *supra*, p. 346.

¹⁴⁹³ L'arrogance de Condé, après sa libération, se manifesta à plusieurs reprises : il refusa par deux fois de saluer la Reine et chercha tous les prétextes pour braver et parader. La plus grave insulte fut son refus d'assister à la cérémonie de majorité du Roi le 7 septembre 1651. Pierre Goubert assure que Louis XIV « n'oubliera jamais cette incorrection qui frise le crime de lèse-majesté » (*Mazarin*, éd. cit., p. 322). Voltaire note son impopularité croissante, au fur et à mesure de son opposition au Roi : « Le prince de Condé, ayant ramené dans Paris la cour triomphante, se livra au plaisir de la mépriser après l'avoir défendue ; et ne trouvant pas qu'on lui donnât de récompenses proportionnées à sa gloire et à ses services, il fut le premier à tourner Mazarin en ridicule, à braver la reine, et à insulter le gouvernement qu'il dédaignait. [...] Il eût pu gouverner l'état s'il avait seulement voulu plaire, mais il se contentait d'être admiré. Le peuple de Paris, qui avait fait des barricades pour un conseiller-clerc presque imbécile, fit des feux de joie lorsqu'on mena au donjon de Vincennes le défenseur et le héros de la France. [...] Condé resta donc dans Paris avec un pouvoir qui diminua tous les jours, et une armée plus faible encore. [...] Après le sanglant et inutile combat de Saint-Antoine, le roi ne put rentrer dans Paris, et le prince n'y put demeurer longtemps. Une émotion populaire, et le meurtre de plusieurs citoyens dont on le crut l'auteur, le rendirent odieux au peuple. [...] Le prince de

rappelle Georges Couton, la représentation de *Pertharite* fut « antérieure à la mi-février 1652, probablement antérieure au 24 décembre 1651 »¹⁴⁹⁴, c'est-à-dire qu'elle se situe exactement au moment où Condé, après avoir dédaigné la cérémonie de la majorité du Roi, part soulever les provinces et prend la tête des frondeurs (septembre-octobre 1651). C'est aussi le moment (3 septembre 1651) de la bataille de Worcester, où Charles II tente de rétablir la royauté et est battu par Cromwell¹⁴⁹⁵. Et l'on sait quelle importance les problèmes de la royauté anglaise avaient pris pour tous les Français, quel que soit leur parti¹⁴⁹⁶. Le public n'était pas mûr, sans doute, pour entendre la leçon de la conciliation. Déçu par Condé, qui avait été son héros, était-il prêt à admettre qu'il lui fallait faire profil bas et se rallier à son jeune Roi, seul légitime, seul digne de régner, mais toujours conseillé par un entourage déconsidéré ? *Pertharite* suit *Nicomède* de quelques mois, mais les circonstances sont trop différentes : Corneille pense trop loin pour un public dérouté par des événements qui s'enchaînent trop vite et dont il ne comprend pas encore la portée.

Ces trois « pièces de la Fronde » établissent la royauté légitime non seulement comme seul et unique repère pour tous les membres de la société mais aussi comme porteuse d'espoir, comme facteur innovant, et prônent une réconciliation définitive entre le Roi et les Grands, qu'ils soient représentés par les seigneurs arrogants de *Don Sanche*, par *Nicomède*, héros trop puissant ou par Grimoald, usurpateur provisoire. Mais, à la base même de cette réconciliation, un élément de la société, qui jusqu'alors offrait comme image celle d'un « farouche animal sujet aux changements »¹⁴⁹⁷, a joué un rôle moteur : le peuple. Nous avons déjà vu d'ailleurs, que Corneille, parmi les premiers, avait saisi ce frémissement, cette progression du peuple qui commence à agir avec raison et sagesse, en repérant et soutenant les personnes les plus dignes et les plus capables de gouverner¹⁴⁹⁸. Désormais, le peuple a « grandi », il est apte à réfléchir et à choisir à bon escient. Cette maturité que Corneille fait rayonner dans les trois dernières pièces de la Fronde, s'est progressivement installée. Nous allons en retracer les étapes.

Condé, cependant, abandonné en France de presque tous ses partisans, et mal secouru par les Espagnols, continuait sur les frontières de la Champagne une guerre malheureuse », *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., tome I, ch III et IV, p. 76, 78, 90, 92, 95-96.

¹⁴⁹⁴ G. Couton, *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 81.

¹⁴⁹⁵ Georges Couton (notice de *Pertharite*, éd. cit., p. 1505) souligne le rapprochement entre plusieurs épisodes de la pièce et la situation anglaise. Charles I^{er} avait pu s'échapper une première fois avant d'être repris, c'est exactement ce qui arrive à Pertharite (on dit que Fairfax avait favorisé son évvasion, comme le fait Unulphe avec Pertharite dans la pièce de Corneille). Son fils Charles II avait dû se cacher et fuir déguisé, comme le fera Pertharite. Il eut bien du mal à faire reconnaître son identité en France, comme il arrivera à Pertharite, qui passe d'abord pour un imposteur (III, 5). Ces allusions trop précises à une actualité brûlante, au moment où les pièces à machines offrent un « divertissement » efficace, semblent avoir desservi la pièce.

¹⁴⁹⁶ Voir *supra*, p. 341.

¹⁴⁹⁷ Voir *supra*, *Le règne du héros*, p. 330.

¹⁴⁹⁸ Voir *supra*, pour *Polyeucte*, p. 333.

- « Le troupeau » fait « le berger »

L'affirmation de la légitimité du trône que nous déduisons de l'évolution des pièces de cette période rejoint l'idéologie politique des années 1630. Le roi était le berger de son troupeau, seul apte à diriger, à guider ce « peuple enfant », immature et inconstant. Mais les années ont passé, les conflits se sont multipliés, la Fronde, surtout, a sévi, l'image et la perception du peuple peuvent-elles rester inchangées ? Ce peuple, nous l'avons décrit, dans la réalité de ces années de conflits extérieurs et intérieurs, souffrant de la guerre et de la famine, révolté par les dépenses inconsidérées, cherchant des appuis chez les parlementaires ou chez les Grands, critique, insolent et même haineux envers la Reine et Mazarin, versatile certes, mais toujours fidèle et attaché à son Roi¹⁴⁹⁹. Comment son image, dans les pièces de cette période, a-t-elle évolué ? Quelle représentation les auteurs nous en proposent-ils ? Ont-ils eu le temps de comprendre, d'intégrer, de dépasser les événements qui viennent ou même sont en train de se dérouler ? Comment Corneille, en particulier, qui est un des rares à présenter des pièces durant la Fronde, conçoit-il cette évolution d'*Héraclius* à *Pertharite*, dernière « pièce de la Fronde » ?

Dans *Héraclius*, l'image du peuple est encore ambiguë. Léontine s'en méfie : on ne place pas son sort, selon elle, dans les mains de cette « populace ». Elle le déconseille à Héraclius : « Fiez-vous plus à moi qu'à ce Peuple inconstant »¹⁵⁰⁰. Mais, Héraclius, lui, a d'emblée confiance en ce peuple, dont il constate le rôle de plus en plus décisif dans la sphère politique :

Jamais l'occasion ne s'offrira si belle.
 Vous voyez un grand Peuple à demi révolté,
 Sans qu'on sache l'auteur de cette nouveauté.
 Il semble que de Dieu la main appesantie,
 Se faisant du Tyran l'effroyable Partie,
 Veuille avancer par là son juste châtement,
 Que, par un si grand bruit, semé confusément
 Il dispose les cœurs à prendre un nouveau maître,
 Et presse Héraclius de se faire connaître.
 C'est à nous de répondre à ce qu'il en prétend :
 Montrons Héraclius au Peuple qui l'attend¹⁵⁰¹,

Le peuple, qui était aveugle, lâche, ingrat, versatile pour Brutus, Léonidas, Saül, le vieil Horace, Néron¹⁵⁰²... dans les pièces des années 1634-1643, est devenu « la main de Dieu », l'instrument essentiel des volontés du Ciel. Prévoyant et juste, il fait et défait les

¹⁴⁹⁹ Voir *supra*, p. 330-334, 348, 363, 405-406.

¹⁵⁰⁰ Éd. cit., II, 2, v. 485 et 488, p. 378.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, v. 466-476, p. 377-378.

¹⁵⁰² Voir *supra*, p. 331 *sqq.*

destins des rois, se révolte à bon escient, se prépare à punir justement le tyran et à accueillir son « nouveau maître » : il est devenu « un grand Peuple ».

Dans cette même perspective, on assiste dans *Venceslas* et *Cosroès* de Rotrou, à l'avènement d'un peuple « mature » qui impose des décisions de bon sens aux vieux Rois installés au pouvoir, incapables de les prendre. Dans *Venceslas*, il s'agit de sauver ce prince au sang trop bouillant, mais qui a acquis, avec l'expérience du malheur, réflexion et générosité. Contrairement au Roi, aveuglé par la douleur d'avoir perdu son fils cadet, le peuple est clairvoyant et saura guider ce père égaré, prêt à sacrifier le prince héritier :

Seigneur, d'un cri commun, toute la populace,
Parle en faveur du Prince, et demande sa grâce,
Et surtout, un grand nombre, en la place amassé,
À d'un zèle indiscret l'échafaud renversé ;
Et les larmes aux yeux, d'une commune envie,
Proteste de périr, ou lui sauver la vie ;
D'un même mouvement et d'une même voix,
Tous le disent exempt, de la rigueur des lois ;
Et si cette chaleur, n'est bientôt apaisée,
Jamais sédition ne fut plus disposée¹⁵⁰³.

Dans *Cosroès*, le peuple a fait le choix de Syroès à la place du vieux Roi qui s'accroche au pouvoir. Là encore, il sait où est la justice. En réclamant Syroès comme successeur, il rétablit un désordre provoqué par l'assassinat du père de Cosroès, il punit un tyran devenu sénile, incapable de distinguer le bien du mal et prêt à couronner son second fils, né d'un autre mariage, dont ni lui ni l'armée ne veulent entendre parler. Le satrape Palmyras tente de convaincre Syroès, trop hésitant, de suivre ce peuple, qui détient la vérité, qui sait que la justice et la raison sont de son côté :

Comme un soleil naissant, le peuple vous regarde,
Et ne pouvant souffrir celui qui vous retarde,
Déteste de le voir si près de son couchant,
Traîner si loin son âge imbécile et penchant.
Son esprit agité du meurtre de son père
Dedans sa rêverie, à tout propos s'altère,
Et ne possédant plus un moment de raison,
Ne lui laisse de roi que le sang et le nom.
Le crédit d'une femme en a tout l'exercice,
Toute la Perse agit, et meut par son caprice,
Et bientôt, par son fils, qu'elle va couronner,
En recevra les lois, que vous devriez donner.
Juge, en votre intérêt, rendez-vous la Justice,
Ravissez votre bien, qu'on ne vous le ravisse.¹⁵⁰⁴

¹⁵⁰³ Éd. cit., V, 8, v. 1747-1756, p. 1069. Intervention d'Octave, gouverneur de Varsovie auprès du roi Venceslas. Voir *supra*, p. 392-393 pour la relation entre les deux frères et le père (« Imposer silence à la Nature ? »).

¹⁵⁰⁴ Éd. cit., I, 3, v. 229-242, p. 1085.

On mesure le chemin parcouru depuis les années 1635, où dominait l'image d'un peuple stupide, dangereux par sa versatilité, facilement manœuvrable. Ici, le peuple joue un rôle primordial. Le Ciel exprime à travers lui ses volontés : il sait, il distingue le bien du mal, il prévient, informe, soutient et juge¹⁵⁰⁵. Il est, comme le Ciel, le meilleur garant de la royauté et son meilleur conseiller. Ce peuple éclairé, instrument du Ciel, est celui que l'on retrouve dans les pièces de la Fronde : *Don Sanche*, *Nicomède* et *Pertharite*.

Dans *Don Sanche*, le peuple perspicace a su reconnaître son roi en Carlos, le fils du pêcheur, alors que lui-même ignore son identité. À Carlos, incrédule et hostile à cette annonce, la reine d'Aragon, qui n'ose encore se dire sa mère, répond en attestant de la sagesse du peuple et en lui demandant d'en respecter la voix, émanation pour elle des desseins célestes (nous soulignons) :

Carlos : Madame, sauvez-moi d'un honneur qui m'offense :
Un peuple opiniâtre à m'arracher mon nom
Veut que je sois Dom Sanche, et Prince d'Aragon.
Puisque par sa présence il faut que ce bruit meure,
Dois-je être, en l'attendant, le fantôme d'une heure ?
Ou si c'est une erreur qui lui promet ce Roi,
Souffrez-vous qu'elle abuse et de vous et de moi ?
Dona Léonor : *Quoi que vous présumiez de la voix populaire,*
Par de secrets rayons le Ciel souvent l'éclaire :
Vous apprendrez par là du moins les vœux de tous,
Et quelle opinion les peuples ont de vous.¹⁵⁰⁶

Et, en effet, le peuple a vu juste et lorsque sont réunies toutes les preuves de l'identité de Don Sanche d'Aragon et que sa royauté va enfin pouvoir être proclamée officiellement, le mot qui s'impose et qui souligne la clairvoyance inspirée de son peuple est le mot ... « miracle » :

Don Raymond : Souffrez qu'à l'Aragon il daigne se montrer,
Nos députés, Madame, impatients d'entrer...
Dona Isabelle : Il vaut mieux leur donner audience publique,
Afin qu'aux yeux de tous ce miracle s'explique.¹⁵⁰⁷

Dans *Nicomède*, le peuple a fait son choix entre Nicomède et le « clan romain » dirigé par la seconde femme de Prusias, Arsinoé, qui voudrait mettre sur le trône, avec l'aide des Romains, son fils Attale. Le peuple sait de quoi Nicomède est capable : il a rattaché « trois sceptres » au trône de son père (v. 105), il est courageux et fidèle (il

¹⁵⁰⁵ Il serait intéressant de comparer de ce point de vue *Le Jugement équitable de Charles le Hardy* de Mareschal (représenté en 1644) et *Venceslas* (1648). La situation est la même, avec un fils accusé d'un crime grave (trahison et viol dans la pièce de Mareschal, assassinat involontaire du frère dans *Venceslas*) et un père déchiré entre son devoir de roi, son respect de la justice et l'amour de son fils. Le « Ciel » qui réclame justice, qui désigne le coupable, qui guide le père vers la justice dans la pièce de Mareschal est remplacé par le mot « Peuple » dans la pièce de Rotrou.

¹⁵⁰⁶ Éd. cit., IV, 2, v. 1194-1204, p. 600.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, V, 7, v. 1823-1826, p. 621.

n'aurait jamais livré Annibal aux Romains v. 21-26), il est orgueilleux et hostile aux Romains (la présence « obsédante » des Romains à la Cour l'inquiète : v. 33-38, il ne supporte pas leur autorité, v. 577-584), il est revenu précipitamment de l'armée pour protéger Laodice, reine d'Arménie, qui lui est promise, mais qu'il sent menacée. C'est elle, d'ailleurs, qui lui rappelle combien son peuple lui est fidèle (I, 1) :

Le Peuple ici vous aime, et hait ces coeurs infâmes,
Et c'est être bien fort que régner sur tant d'âmes.

Son père, Prusias, le sait aussi. La vertu de Nicomède, ses qualités de soldat le rendent intouchable, adoré du peuple et de l'armée. Le capitaine des gardes de Prusias est en admiration devant lui, il a pris sa défense contre le Roi, qui avoue considérer cette popularité comme une menace pour son propre trône (II, 1) :

Il est l'Astre naissant qu'adorent mes États ;
Il est le Dieu du Peuple et celui des soldats.
Sûr de ceux-ci, sans doute il vient soulever l'autre,
Fondre avec son pouvoir sur le reste du nôtre ;

Ce peuple clairvoyant sur les qualités de Nicomède l'est aussi sur les mauvaises actions de ses ennemis. Laodice prévient Flaminius, ambassadeur de Rome, que la lucidité du peuple s'exerce sur toutes les perfidies pratiquées par sa belle-mère Arsinoé (nous soulignons les verbes de ce champ lexical omniprésent dans la tirade) et que personne n'échappera à sa justice (III, 2) :

Seigneur, dans sa Cour même, et hors de l'Arménie,
La vertu trouve appui contre la tyrannie.
Tout son Peuple *a des yeux* pour *voir* quel attentat
Font sur le bien public les maximes d'État :
Il *connaît* Nicomède, il *connaît* sa marâtre,
Il en *sait*, il en *voit* la haine opiniâtre ;
Il *voit* la servitude où le Roi s'est soumis,
Et *connaît* d'autant mieux les dangereux amis.

Le peuple « voit », « sait », connaît », il possède les pouvoirs dont disposait le Ciel dans les pièces de la période précédente¹⁵⁰⁸. Nicomède n'en doute pas et l'annonce à son père : à sa mort, le peuple saura choisir, avec cette même clairvoyance (nous soulignons), entre lui et Attale (IV, 4) :

Pardonnez-moi ce mot, il est fâcheux à dire,
Mais un Monarque enfin comme un autre homme expire ;
Et vos Peuples alors, ayant besoin d'un Roi,
Voudront choisir peut-être entre ce Prince et moi.
Seigneur, nous n'avons pas si grande ressemblance,
Qu'il faille de bons yeux pour y voir différence.

¹⁵⁰⁸ Voir supra, p. 144 *sqq* : « Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels ». Le « Ciel » n'agit qu'avec sagesse et justice, il révèle les fautes, punit les méchants, rétablit l'ordre perturbé.

Enfin, ce peuple, au moment opportun, saura se révolter et se montrer menaçant, mais à bon escient et avec juste mesure. Arsinoé a beau le mépriser, le considérer comme immature et versatile, à l'instar des héros des pièces de la période précédente, elle se trompe (V, 1) :

J'ai prévu ce tumulte, et n'en vois rien à craindre :
Comme un moment l'allume, un moment peut l'éteindre,
Et si l'obscurité laisse croître ce bruit,
Le jour dissipera les vapeurs de la nuit.

Flaminius, lui, s'en inquiète avec juste raison (V, 2). Il la met en garde et lui conseille de prendre au sérieux ces révoltes populaires, dont Rome a l'expérience :

Madame, voyez donc si vous serez capable
De rendre également ce Peuple raisonnable.
Le mal croît ; il est temps d'agir de votre part,
Ou quand vous le voudrez, vous le voudrez trop tard.
Ne vous figurez plus que ce soit le confondre
Que de le laisser faire et ne lui point répondre.
Rome autrefois a vu de ces émotions,
Sans embrasser jamais vos résolutions.

Et, en effet, le peuple manifeste en faveur de Nicomède, veut le délivrer, attaque et massacre ses ennemis. Cléone, confidente d'Arsinoé et Araspe, capitaine des gardes de Prusias, viennent tout à tour les prévenir (V, 4 et V, 5) :

Cléone : Tout est perdu, Madame, à moins d'un prompt remède :
Tout le Peuple à grands cris demande Nicomède ;
Il commence lui-même à se faire raison,
Et vient de déchirer Métrobate et Zénon.

Araspe : Seigneur, de tous côtés le Peuple vient en foule,
De moment en moment votre Garde s'écoule,
Et suivant les discours, qu'ici même j'entends,
Le Prince entre mes mains ne sera pas longtemps,
Je n'en puis plus répondre.

Cette violence n'est pas incontrôlable et barbare, mais elle ne respecte que les gens respectables. C'est pourquoi Laonice prend sous sa protection Arsinoé et la famille royale car ils risquent d'être victimes de sa volonté de justice (V, 6) :

Je suis hors de souci pour ce qui me regarde,
Et je viens vous chercher, pour vous prendre en ma garde,
Pour ne hasarder pas en vous la Majesté
Au manque de respect d'un grand Peuple irrité.
Faites venir le Roi, rappelez votre Attale,
Que je conserve en eux la Dignité royale :
Ce Peuple en sa fureur peut les connaître mal.

Mais Nicomède, par sa seule présence, par son autorité naturelle, obtient le retour à l'ordre. Il vient rassurer son père (V, 9). Le peuple se calme et se range sous ses ordres, prouvant ainsi sa sagesse, son obéissance, son respect pour celui qu'il reconnaît comme son maître :

Tout est calme, Seigneur, un moment de ma vue
A soudain apaisé la Populace émue.

Le premier souci du jeune Prince, dans son désir de reconstruction et de réconciliation entre les membres de sa famille, entre Rome et la Bithynie, sera de saluer le rôle fondamental, « révolutionnaire » pourrait-on dire, de ce peuple, qui, par son intervention, a renversé le pouvoir en place, établi un nouvel ordre, redéfini les relations et les fonctions dans l'État :

Pardonnez à ce peuple un peu trop de chaleur
Qu'à sa compassion a donné mon malheur,
Pardonnez un forfait qu'il a cru nécessaire,
Et qui ne produira qu'un effet salutaire.¹⁵⁰⁹

Dans *Nicomède*, l'omniprésence du peuple, sans jamais aucune intervention inopportune ni erreur de jugement, est remarquable. En comparant son rôle à celui, déjà important, qui lui est attribué dans les pièces de Rotrou de ces années de la Fronde étudiées précédemment, on peut mesurer l'importance et la sagesse qu'il a acquises.

Pertharite ne dément pas *Nicomède*. Le peuple, toujours doté de discernement, n'est pas dupe du machiavélisme ou des mauvaises intentions. Il a soutenu Grimoald, l'usurpateur, uniquement parce qu'il devait épouser Edüige, la sœur de Gundebert, renversé lui-même par Pertharite et parce qu'ainsi celui-ci aurait acquis une légitimité que le peuple approuvait. D'ailleurs, selon Edüige, toute trahison à cet engagement de la part de Grimoald, qui, rappelons-le, est tombé amoureux de Rodelinde, femme de Pertharite, lui serait fatale : le peuple ne l'accepterait pas :

Mais ne t'aveugle point dans ton nouveau souci.
Ce n'est que sous mon nom que tu règues ici,
Et le Peuple bientôt montrera par sa haine
Qu'il n'adorait en toi que l'Amant de sa Reine,
Qu'il ne respectait qu'elle, et ne veut point d'un Roi
Qui commence par elle à violer sa foi.¹⁵¹⁰

Le peuple est juste. C'est pourquoi, Rodelinde, menacée par Grimoald, qui utilise le fils qu'elle a eu de Pertharite pour exercer sur elle un odieux chantage, espère qu'une action si noire suscitera la révolte du peuple :

¹⁵⁰⁹ Les références précises des citations de *Nicomède* (éd. cit.) dans ces pages sont les suivantes : I, 1, v. 115-116, p. 648 ; II, 1, v. 449-452, p. 661 ; III, 2, v. 847-854, p. 674 ; IV, 4, v. 1351-1356, p. 693 ; V, 1, v. 1479-1482, p. 698 ; V, 2, v. 1539-1546, p. 700 ; V, 4, v. 1563-1566, p. 701 ; V, 5, v. 1579-1583, p. 701-702 ; V, 6, v. 1675-1681, p. 705 ; V, 9, v. 1779-1780 et 1793-1796 p. 710.

¹⁵¹⁰ Éd. cit., I, 4, v. 301-306, p. 733.

Puisqu'il faut qu'il périclisse, il vaut mieux tât que tard,
 Que sa mort soit un crime, et non pas un hasard,
 Que cette Ombre innocente à toute heure m'anime,
 Me demande à toute heure une grande victime,
 Que ce jeune Monarque immolé de ta main,
 Te rende abominable à tout le Genre humain,
 Qu'il t'excite partout des haines immortelles,
 Que de tous tes Sujets il fasse des rebelles.¹⁵¹¹

Enfin, le peuple, toujours très clairvoyant, a reconnu sans hésitation Pertharite, dès que celui-ci est réapparu, et se prépare à la soutenir. Unulphe, seigneur lombard, et Garibalde, son conseiller, préviennent Grimoald qu'il est en danger :

Unulphe : Mais tous l'ont reconnu pour le vrai Pertharite,
 Le Peuple même parle, et déjà sourdement
 On entend des discours semés confusément...
Garibalde : Voyez en quels périls vous jette l'imposture,
 Le Peuple déjà parle, et sourdement murmure !
 Le feu va s'allumer, si vous ne l'éteignez.¹⁵¹²

C'est d'ailleurs grâce à ce soutien du peuple que Pertharite, comme Nicomède l'avait fait devant son père, se présente avec assurance devant Grimoald, persuadé que le Ciel n'agit pas sans raison :

Le Ciel te livre exprès une grande victime,
 Pour voir si tu peux être, et juste, et magnanime ;
 Mais il ne t'abandonne après tout que son sang,
 Tu ne lui peux ôter, ni son nom, ni son rang.
 Je mourrai comme Roi né pour le Diadème ...

Car là encore, le Ciel est allié au Peuple, et si Pertharite ne peut obtenir de Grimoald le rétablissement de ses droits, il pourra, du moins, compter sur son peuple pour le soutenir dans sa quête de justice et sa révolte contre l'usurpateur :

Et bientôt mes Sujets, détrompés par toi-même,
 Connaîtront par ma mort qu'ils n'adorent en toi
 Que de fausses couleurs qui te peignent en Roi.
 Hâte donc cette mort, elle t'est nécessaire,
 Car puisqu'enfin tu veux la vérité sincère,
 Tout ce qu'entre tes mains je forme de souhaits,
 C'est d'affranchir bientôt ces malheureux Sujets.
 Crains-moi, si je t'échappe, et sois sûr de ta perte,
 Si par ton mauvais sort la prison m'est ouverte.
 Mon Peuple aura des yeux pour connaître son Roi,
 Et mettra différence entre un Tyran et moi :
 Il n'a point de fureur que soudain je n'excite.¹⁵¹³

¹⁵¹¹ *Ibid.*, III, 3, v. 985-992, p. 756. Ce chantage est à l'origine du rapprochement que Voltaire, le premier, a établi entre *Pertharite* et *Andromaque*. G. Couton le reprend en détail dans la notice de *Pertharite*, éd. cit., p. 1499-1501.

¹⁵¹² *Ibid.*, IV, 3, v. 1304-1309, p. 766.

¹⁵¹³ *Ibid.*, IV, 4, v. 1351-1367, p. 768.

« Sois sûr de ta perte », « Mon Peuple aura des yeux », « Et mettra différence entre un Tyran et moi » : cette confiance que les héros des pièces des années 1635 avaient dans leur destin, que « le Ciel » symbolise encore, est maintenant reportée sur le peuple. Il est devenu le meilleur garant de leur trône, le plus grand soutien de la royauté, le justicier. C'est, en effet, grâce à lui que Pertharite sera rétabli sur son trône, car la révolte des sujets est une preuve pour Grimoald de son illégitimité. La scène 2 de l'acte V le montre aux prises avec ce dilemme : rester au pouvoir et être considéré comme un tyran ou redonner le trône à Pertharite et se comporter en « vrai Roi ». Le choix est simple, tente de lui expliquer Edüige, il faut qu'il s'efface devant Pertharite pour reconquérir son cœur et l'estime de tous :

Ne t'obstine donc plus à t'aveugler toi-même,
Sois tel que je t'aimais, si tu veux que je t'aime,
Sois tel que tu parus quand tu conquis Milan ;
J'aime encore son vainqueur, mais non pas son Tyran.
Rends-toi cette vertu pleine, haute, sincère,
Qui t'affermis si bien au Trône de mon frère ;
Rends-lui du moins son nom, si tu me rends ton cœur. [...]
Quitte, quitte en vrai Roi les vertus des Tyrans,
Et ne me cache plus un cœur que tu me rends.

Et Grimoald va s'incliner. Il admet ses erreurs, son aveuglement, sa complaisance coupable pour Garibalde, son machiavélique conseiller, il « ouvre enfin les yeux », ce que le peuple avait fait bien avant lui (nous soulignons), il est prêt à redonner son cœur à Edüige et à épargner Pertharite :

Lisez-y donc vous-même, il est à vous, Madame ;
Vous en voyez le trouble, aussi bien que la flamme.
Sans plus me demander ce que vous connaissez,
De grâce, croyez-en tout ce que vous pensez.
C'est redoubler ensemble, et mes maux, et ma honte
Que de forcer ma bouche à vous en rendre compte.
Quand je n'aurais point d'yeux, chacun en a pour moi.
Garibalde lui seul a méconnu son Roi ;
Et par un intérêt qu'aisément je devine,
Ce lâche, tant qu'il peut, par ma main l'assassine.

Mais il constate que sa situation restera problématique quelle que soit sa décision, car le peuple, sachant Pertharite vivant, voudra remettre son « vrai » roi sur le trône et se venger de lui, l'usurpateur. Un roi est sacré, inamovible : « un trône bien fondé ne se saurait abattre », ce vers terminait le Prologue de la Renommée dans *La Mort de Brute et de*

Porcie, en 1635¹⁵¹⁴. La même idéologie que dans les années Richelieu reparaît, renforcée, affirmée par l'adhésion pleine et entière, réfléchie et volontaire, du peuple :

Mais que plutôt le Ciel me foudroie à vos yeux,
Que je songe à répandre un sang si précieux !
Madame, cependant, mettez-vous en ma place :
Si je le reconnais, que faut-il que j'en fasse ?
Le tenir dans les fers avec le nom de Roi,
C'est soulever pour lui ses Peuples contre moi.
Le mettre en liberté, c'est le mettre à leur tête,
Et moi-même hâter l'orage qui s'apprête.
Puis-je m'assurer d'eux, et souffrir son retour ?
Puis-je occuper son Trône et le voir dans ma cour ?
Un Roi, quoique vaincu, garde son caractère :
Aux fidèles Sujets sa vue est toujours chère ;
Au moment qu'il paraît, les plus grands Conquérants,
Pour vertueux qu'ils soient, ne sont que des Tyrans ;
Et dans le fond des cœurs sa présence fait naître
Un mouvement secret qui les rend à leur maître.¹⁵¹⁵

La vertu est du côté de la légitimité, un roi ne peut être renversé, s'il est digne du trône, sans provoquer la révolte des peuples. À l'inverse, un usurpateur ne peut se maintenir en place qu'en devenant tyran, c'est-à-dire en réprimant toute revendication du peuple. La solution viendra du « Ciel », toujours présent derrière les hommes pour rétablir la justice. Pertharite, grâce au Ciel, tue le traître Garibalde. Grimoald, reconnaissant dans cet acte l'intervention divine, est obligé de reconnaître Pertharite comme roi légitime dans la dernière scène de la pièce :

Mais un traître pressé par d'autres intérêts
A rompu tout l'effet de mes désirs secrets.
Ta main, grâce au Ciel, nous en a fait justice.
Cependant ton retour m'est un nouveau supplice ;
Car enfin que veux-tu que je fasse de toi ?
Puis-je porter ton Sceptre, et te traiter de Roi ?
Ton peuple qui t'aimait pourra-t-il te connaître,
Et souffrir à tes yeux les lois d'un autre maître ?

Devant cette légitimité, il ne peut que s'effacer, car il refuse de se comporter en tyran et veut exercer la vertu. Le mot est répété dans un effet de saturation du sens voulu par le dramaturge (nous soulignons) :

Et plus l'ambition trouble ce grand effort,
Plus ceux de ma *vertu* me refusent ta mort.
Mais c'est trop retenir ma *vertu* prisonnière :
Je lui dois comme à toi liberté toute entière,
Et mon ambition a beau s'en indigner,
Cette *vertu* triomphe, et tu t'en vas régner.

¹⁵¹⁴ Voir *supra*, p. 296 *sqq.*

¹⁵¹⁵ Éd. cit., V, 2, v. 1559-1596, p. 775-776.

Comme au beau temps des « années Richelieu », la vertu, le respect, l'admiration, la gloire, la grandeur sont réunies autour de la légitimité : les mots que nous soulignons dans les paroles qui vont suivre de Rodelinde et de Pertharite ne seraient pas déplacés dans *Horace* ou dans *Cinna*. Mais un nouveau paramètre s'est inséré au milieu de toutes ces valeurs féodales et a pris une place fondamentale de soutien de l'État, de garant de la légitimité, de base indéfectible de la royauté : le peuple :

Rodelinde : Qu'une *amitié* si ferme aujourd'hui nous *unisse*,
Que l'un et l'autre État en *admire* les noeuds,
Et doute avec raison qui règne de vous deux.
Pertharite : Pour en faire *admirer* la chaîne fortunée,
Allons mettre en *éclat* cette *grande* journée,
Et montrer à ce *Peuple*, heureusement surpris,
Que des hautes *vertus la gloire* est le seul prix.¹⁵¹⁶

Pour mesurer la singularité de Rotrou et de Corneille, on peut comparer cette vision du peuple qu'ils proposent tous deux en ces années de Fronde à celle que nous offrent les deux pièces de Du Ryer, représentées au même moment et que nous avons déjà évoquées¹⁵¹⁷. Le soutien par le peuple de la royauté héréditaire est affirmé sans nuance dans *Nitocris* (joué en 1648). Mais le mérite du roi, sa valeur, sa vertu ne sont pas considérés comme une condition préalable. Seuls ses aïeux lui servent de références :

Le peuple veut un Roi qui lui soit vénérable,
Et qui force au respect et l'esprit et les yeux
Par une longue suite et de gloire et d'aïeux.¹⁵¹⁸

Cette vision traditionnelle du pouvoir est encore accentuée dans *Dynamis*. Le peuple n'y apparaît qu'à l'acte II, sous un aspect anonyme, un « on » qui colporte des « bruits » et se laisse manipuler par les manœuvres machiavéliques de Trasile, frère de la Reine, allié d'Arcas, l'assassin de son époux. La Reine s'en inquiète, elle explique à Poliante, roi de Lycie, amoureux d'elle et prêt à la défendre, combien le peuple est influençable, combien ces faux bruits sont dangereux :

Non, non, je ne vois rien qui soit plus redoutable,
L'opinion publique est un monstre indomptable,
Les Rois peuvent beaucoup avec leurs légions,
Mais ils ne peuvent rien sur les opinions,
Et ne triomphent point de ces monstres infâmes
Que les bruits faux ou vrais font naître dans les âmes.¹⁵¹⁹

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, V, 5, v. 1797-1804, 1817-1822 et 1848-1854, p. 783-784.

¹⁵¹⁷ Voir *supra*, p. 363, note 1286.

¹⁵¹⁸ *Nitocris, reine de Babylone*, Paris, A. de Sommaville, 1650, II, 6, p. 32.

¹⁵¹⁹ *Dynamis, Reine de Carie*, Paris, A. de Sommaville, 1653, II, 2, p. 31. Lancaster (*op. cit.*, part. II, vol. II, p. 713) souligne la similitude entre le sujet et l'actualité : « *The choice of this subject may have been suggested by the fact that France was in 1649-1650 ruled by a widowed queen, surrounded by intriguing and rebellious nobles and a politically-minded parliament* » : « Le choix de ce sujet peut être dû au fait que la

On retrouve ici une représentation critique du peuple, irresponsable et dangereux, semblable à celle des pièces des années 1635-1640. Plus tard, le peuple est montré révolté contre Poliante, mais il se calme aussi vite qu'il s'est enflammé, révélant par là son immaturité. C'est Poliante lui-même qui constate la fin de la révolte, sans avoir eu à intervenir :

Oui, le Ciel a pour moi combattu mes rebelles,
Je viens d'en recevoir les heureuses nouvelles :
Enfin en s'allumant cette flamme a cessé,
Et l'orage a fini quand il a commencé.¹⁵²⁰

Surtout, le vrai pouvoir, la raison, la sagesse, le discernement, le dévouement et la fidélité la plus sûre à la royauté ne sont pas attribués au peuple, comme chez Corneille, mais sont portés par les députés des Grands, qui se présentent à la Reine afin de l'éclairer. Leur rôle est exactement identique à celui du peuple dans *Nicomède* ou *Pertharite* : ils soutiennent la Reine, lui affirment ne pas avoir été dupes des mensonges et des manipulations de son frère, présent lors de l'entretien, et lui demandent de faire justice et de gouverner sereinement, grâce à leur appui indéfectible :

Il court un mauvais bruit dans la Ville animée,
Et ce grand bruit n'en veut qu'à votre renommée.
Il fait croire qu'Arcas, par votre ordre attiré,
Vient recevoir de vous un Sceptre désiré,
Que vous voulez paraître en un danger extrême
Contrainte à lui céder et le Trône et vous-même ;
Et que pour étonner les timides esprits,
Vous avez bien voulu que l'on en fût surpris.
Ce bruit est faux, Madame, et les Dieux équitables
En foudroieront bientôt les Auteurs détestables.

Ils dénoncent ensuite les manœuvres machiavéliques, mais vaines, de son frère Trasile, en s'adressant directement et ironiquement à lui :

Enfin dans ce désordre on a tenté nos cœurs,
Pour armer contre vous nos mains et nos fureurs,
Pour vous donner, Seigneur, la Grandeur souveraine,
Mais vous êtes bon frère, et nous aimons la Reine.

Enfin, ce sont eux qui dictent à la Reine les sanctions à prendre, lui imposent son futur époux et s'engagent à agir en son nom si elle faiblissait :

Commencez donc ici par votre jugement
Du criminel Arcas le juste châtiment.

France était en 1649-1650 gouvernée par une reine veuve entourée de nobles intrigants et rebelles et un Parlement qui avait des prétentions politiques », traduction de G. Couton dans *Corneille et la Fronde*, p. 27, qui précise : « Il nous a semblé que la direction indiquée par H. C. Lancaster était la bonne, mais qu'on pouvait aller plus loin qu'il ne l'a fait ».

¹⁵²⁰ *Ibid.*, III, 1, p. 46.

La haine de l'État justement découverte,
Vous demande par nous et sa tête et sa perte,
 Non pas pour satisfaire à notre aversion,
 Mais pour vous assurer par sa punition.
 Si votre cœur surpris lui cédait la victoire,
Nous saurions malgré vous conserver votre gloire ;
 Nous *vengerions* le Roi contre tant d'attentats,
 Et dessus son sépulcre *immolerions* Arcas.
 Que si comme d'un faix votre main était lasse
 De porter toute seule un Sceptre qu'on menace,
 Le Roi des Lyciens, Poliante amoureux,
 Ce Prince renommé, ce Prince généreux,
Est seul de tous les Rois que la gloire environne,
Digne de vous aider à porter la Couronne.
 Enfin *nous demandons* pour tous nos Souverains,
 Que votre autorité soit en vos seules mains ;
 Que de votre Conseil vous éloigniez des traîtres,
 Qui se rendent déjà nos Tyrans et vos Maîtres ;
 Et qui d'un traître encor se déclarant l'appui,
 Font voir leur trahison en vous parlant pour lui.
Ainsi vos bons sujets demeureront fidèles ;
Ainsi vous ôterez le prétexte aux rebelles.
Enfin voilà notre ordre. À ces conditions,
*Espérez nos respects et nos soumissions.*¹⁵²¹

On est frappé (nous avons souligné) par le ton impérieux de cette requête (impératifs et tournures injonctives, conditionnels et subordonnées de condition) et surtout par la formule finale, péremptoire. Georges Couton, qui s'intéresse à cette pièce « assez curieuse » pour qu'on s'y arrête, voit dans cette déclaration des Grands « le grand thème de la propagande frondeuse, la grande arme idéologique contre le cardinal Mazarin, le biais pour attaquer la politique de la Régente tout en proclamant très haut le plus parfait respect de l'autorité royale »¹⁵²². Nous y reconnaissons en effet une volonté de montrer, au beau milieu de la Fronde des Princes¹⁵²³, la nécessité de réconciliation, non pas entre le royaume et son Roi, comme chez Corneille ou Rotrou, mais entre la Reine et les Grands. Ce sont les Grands qui imposent leurs exigences à la Reine et qui lui garantissent le trône sous condition de son assentiment¹⁵²⁴. C'est une perspective totalement favorable au parti frondeur et totalement opposée à celle de Corneille, qui propose une grande réconciliation collective, où tous les membres de l'État se trouvent réunis à égalité autour du roi et accorde au peuple depuis

¹⁵²¹ Éd. cit., IV, 4, p. 75-77.

¹⁵²² *Corneille et la Fronde*, éd. cit., p. 28.

¹⁵²³ Rappelons que *Dynamis* est joué en même temps que *Don Sanche*, à la saison théâtrale 1649-1650.

¹⁵²⁴ Cette exigence est d'ailleurs qualifiée de « criminelle audace » qui « blesse presque à mort l'autorité royale » par Trasile. *Dynamis* lui répond en affirmant que les rois ne sont pas des tyrans, et qu'il faut, pour être un bon roi, écouter les revendications des sujets : « Nous savons distinguer la liberté du zèle, / De l'orgueil criminel, de l'audace infidèle ; / Et qui fait les conseils, et les veut dédaigner, / Se déclare lui-même indigne de régner », *ibid.*, IV, 5, p. 78-79. C'est la même réponse, pratiquement que faisait Grimoald à Edüige (voir *supra* p. 424, note 1515) sauf que pour Grimoald les « fidèles Sujets » qui savent reconnaître leur roi et considèrent tout usurpateur comme un tyran étaient ... le Peuple, et non les Grands.

longtemps, depuis *Polyeucte*, souvenons-nous¹⁵²⁵, une parole et une place de plus en plus importantes, de plus en plus reconnues, de plus en plus efficaces.

Dans cette période de « noirceur et horreur tragiques », Corneille est donc seul à proposer, après les pièces noires de « la trilogie des monstres », une vision positive de la politique. Il mise sur ce jeune roi de quinze ans, qui montre une autorité naturelle, une conscience affirmée de son devoir, une maturité forgée à travers les épreuves de la Fronde. Cet espoir et son attachement irréductible à la monarchie dans sa forme la plus mythique le conduisent à offrir dans les trois pièces qui vont clore cette période une image idéale du pouvoir. Le roi, reconnu, légitimé à la fois par son mérite et sa naissance, approuvé par les Grands du royaume et soutenu par un peuple éclairé, peut conduire son pays sur le chemin de l'avenir. Pour Corneille, les valeurs héroïques ne sont pas perdues, elles n'ont pas été balayées par le machiavélisme qui a envahi la politique pour la réduire à un marché de dupes. Au contraire, elles trouvent, chez lui, un nouveau sens, une renaissance, en se plaçant au service d'un État unifié et affermi, qui accueille en son sein, à parts égales avec les autres ordres sociaux, un peuple qui mérite désormais toute l'attention de son souverain et constitue même son plus solide soutien contre les prétentions des grandes familles.

Plusieurs points ont retenu notre attention durant cette période 1643-1653, aussi ambiguë que les pièces qui l'illustrent.

La période historique se caractérise par sa violence, son flou, sa confusion, ses contradictions que les œuvres littéraires, et en particulier dramatiques, reflètent à travers cette « résurgence du baroque » dont nous avons parlé. Mazarin et son art du louvoiement, les changements de cap, d'alliés, de stratégie des différents partis en présence et l'évolution tourmentée et contradictoire des idées durant ces dix années, sont les manifestations de cette ambiguïté. La « girouette » n'est pas seulement frondeuse, elle pourrait servir de symbole à tous les événements et à tous les protagonistes concernés par cette crise.

Ce n'est pas pour autant que la réflexion politique reste timide ou bloquée. Au contraire, peut-être n'a-t-elle jamais été aussi intense ni aussi fouillée, creusant les fondements de la royauté, cherchant jusqu'où peut aller la soumission des sujets à leur roi, analysant les principes qui donnent la légitimité, qui justifient qu'un homme soit « reconnu » comme roi : la naissance, le mérite, la Nature, le soutien d'un parti, le soutien du peuple. Quels sont les critères valables, quelles qualités faut-il au chef pour créer et maintenir un État sain et pérenne ? Ces questions, les pièces de cette période très riche et

¹⁵²⁵ Voir *supra*, p. 333.

complexe, nous les ont posées avec méthode, avec obstination, à travers une analyse politique extrêmement approfondie, que Corneille, seul, va ouvrir aux solutions.

La première question, autour de l'identité et de la reconnaissance du roi, est une manière de poser le problème de la légitimité. À travers les notions de naissance et de reconnaissance, les pièces des années 1645-1648, de *Rodogune* à *Cosroès*, posent la problématique en ces termes : comment savoir qui est digne de gouverner, comment le « reconnaître », comment se distingue-t-il des autres ? La deuxième question porte sur la Nature. Elle est liée à la première, bien sûr, puisqu'il s'agit de savoir si les sentiments que la Nature transmet sont efficaces pour débrouiller les fils de l'identité. La réponse apportée par les pièces n'est pas satisfaisante : la Nature, incertaine, suspecte, silencieuse, voire trompeuse, n'est pas un bon indicateur. L'Amour peut se substituer à elle et tromper à son tour, la Nature, muette, laisse les personnages de *Rodogune*, *Héraclius*, *Tyridate*, *Venceslas* ou *Cosroès* se débattre avec leurs doutes. Ce silence permet aux auteurs, à Corneille surtout, de poser la question sous-jacente du mérite et de pousser la réflexion sur la royauté jusqu'aux extrêmes, jusqu'à chercher le vrai critère de la légitimité, entre le mérite et la naissance (*Héraclius*), jetant le doute sur le principe aristocratique du sang. *Don Sanche* apporte une réponse ferme : le roi doit être avant tout le plus méritant, le plus vertueux, le plus digne de gouverner. Et tant mieux si, par bonheur, le plus digne de gouverner est aussi l'héritier légitime du trône : c'est la preuve irréfutable que la royauté héréditaire est bien le meilleur régime possible. Le roi, « fils aîné de l'Église », porteur des valeurs chrétiennes, a été choisi par Dieu pour le représenter sur terre ; la vertu, la générosité, la justice que le peuple est en droit d'attendre sont garanties par ce choix. Mais la réflexion sur la Nature ne s'arrête pas là : elle explore les arcanes du machiavélisme (*Rodogune*, *Tyridate*, *Cosroès*), pour résoudre cette question : la Nature peut-elle entrer en lutte avec le pouvoir ? Pour régner, a-t-on tous les droits ? Où est la limite entre la royauté et la tyrannie ? Où commence « la barbarie » ? Si un roi est reconnu pour sa naissance et son mérite, n'est-il pas, de ce fait, soumis à des devoirs, qui sont, de toute éternité, établis : la justice, l'intérêt de son peuple, le respect de principes moraux qui le distingueront du barbare, et, en particulier, lui interdiront de s'attaquer à sa propre famille pour gouverner. La couronne peut-elle être « à ce prix » ? La problématique posée dans *Rodogune* est reprise dans *Cosroès* : une « couronne inhumaine » ne permet pas de gouverner sereinement et légitimement. La légitimité est d'abord et avant tout morale, il faut la caution de tous, et surtout de sa conscience, pour gouverner.

La solution est-elle alors dans le rejet du pouvoir, que les jeunes héros abandonnent aux adeptes de Machiavel, à ces nouvelles femmes enfin détentrices des rênes de l'Empire

et indifférentes à tout sentiment de pitié, reflets de Régentes contestées – Cléopâtre, Rodogune, Marcelle, Syra, Arsinoé ? Ce sera effectivement une tentation qui nous conduira à la tragédie galante des années 1660, où les jeunes gens reportent leur ambition dans le sentiment amoureux, et où une nouvelle image de la femme, ambitieuse, impitoyable, s'impose. Est-ce la fin de la « grande tragédie », donc, la fin de la tragédie politique, comme le suggère Georges Couton ? Certainement pas pour Corneille qui a poursuivi, après « la trilogie des monstres », sa réflexion sur le pouvoir et proposé, au beau milieu de l'impasse de la Fronde, avec *Don Sanche*, *Nicomède* et *Pertharite*, des solutions audacieuses qui n'ont pas toujours été comprises. Mais l'époque d'après-Fronde est une nouvelle ère. Le « Soleil levant » offre un avenir plein d'espoir et Corneille veut y croire. « Rebelle », le nom que n'aura jamais Nicomède, est un terme qu'il exclut d'emblée des solutions, car le roi a des obligations morales telles qu'il ne peut susciter la révolte de son peuple. *Pertharite* est allé jusqu'au bout de la leçon : le premier devoir du roi est de porter les valeurs idéales des rois mythiques de France qui ont fait des fleurs de lys leur emblème¹⁵²⁶. La vertu doit redevenir le fondement de la royauté, le roi doit redevenir le berger de ce troupeau laissé trop longtemps à l'abandon. Le « troupeau » lui aussi a des devoirs vis-à-vis de son roi, il le conseille et le protège, il est (re)devenu son plus fidèle soutien. Il ne s'agit plus, en effet, de ce peuple aveugle, lâche, ingrat, versatile des pièces des années 1635-1640, mais d'un peuple adulte, mûri par les épreuves et les expériences, un peuple qui tient le rôle tenu par le Ciel dans les pièces précédentes, un peuple responsable, actif, sage, porteur de son destin et de celui de son roi. Une nouvelle conscience politique s'installe, mue par cet espoir et sans doute aussi par la nécessité d'équilibrer les forces vives du pays. Le jeune Roi qui en prend la tête saura-t-il répondre à ces aspirations ?

¹⁵²⁶ Dans l'ouvrage du père George Etienne Rousselet *Le Lys sacré, justifiant le bonheur de la piété par divers parangons du Lys avec les vertus, et les miracles du Roy Saint. Louys, & des autres Monarques de France*, chez Louis Muguet, Lyon, 1631, chaque partie de la fleur de lys symbolise une vertu chrétienne : sa racine est comparée à la foi, sa tige à l'espérance, sa fleur à la charité, son parfum à la prudence, sa symétrie à la justice, sa température à la tempérance etc.

CHAPITRE III

1653-1663 : LA DÉSACRALISATION DU HÉROS

Depuis leur retour triomphal à Paris, en octobre 1652 et février 1653, le Roi, ou plutôt Mazarin, en son nom, ont repris fermement les rênes du pouvoir, à la demande même des révoltés. Chapelain loue « La Paix que le Roi a donnée à sa ville Capitale où Sa Majesté y est à présent aussi révérée et obéie que jamais, par l'éloignement des Princes et de quelques conseillers qu'elle en a chassés [...] »¹⁵²⁷. Le chantier de la reconstruction de l'unité nationale est énorme, mais Mazarin sait où il va, continuant inlassablement l'œuvre de Richelieu. À l'intérieur, il faut combattre les derniers sursauts de la Fronde, alors que les finances sont au plus bas et le pays en ruine. Il faut reprendre et renforcer la centralisation du pays, mise à mal par les exigences des frondeurs. La querelle janséniste, qui couvait depuis l'époque de Richelieu, va exploser durant ces années d'après-Fronde, exacerbant les dissensions religieuses, les protestants comme le parti des dévots restant toujours très puissants. À l'extérieur, il faut poursuivre l'œuvre de paix, après avoir démontré à toute l'Europe la puissance française. Les traités de Westphalie ont officialisé la fin des hostilités avec le Saint-Empire depuis 1648. Il reste l'intransigeante Espagne, qui a tant espéré de la Fronde l'effondrement du pouvoir français et dont Condé, passé sans vergogne à l'ennemi, mène désormais les armées. L'usure d'une guerre trop longue, l'épuisement du pays au moins égal à celui de la France et les victoires françaises vont cependant la mener à la table des négociations. La solution qui se profilait depuis longtemps (une nouvelle union dynastique) est discutée dès la fin de l'année 1658 et aboutit au mariage de Louis XIV et de l'infante Marie-Thérèse, en juin 1660, qui scelle une paix durable.

Tout au long de cette période, Mazarin gouverne, préparant en même temps le Roi à son rôle futur. Mais, peu après le mariage de son filleul, le Cardinal est atteint d'une maladie de langueur (sans doute un œdème du poumon) qui le fait dépérir durant huit mois. Il meurt le 9 mars 1661. Le Roi est prêt et impatient de diriger la France. La Fronde, qu'il n'oubliera jamais et expliquera nombre de ses décisions, a marqué le début de sa formation politique. Dès cette époque, Louis préside le Conseil, même s'il reste, nous dit Pierre

¹⁵²⁷ Lettre de Chapelain à Heinsius du 25 octobre 1652, dans *Soixante-dix-sept Lettres inédites à Nicolas Heinsius (1649-1658)*, publiées d'après le manuscrit de Leyde par B. Bray, *Archives internationales d'histoire des idées*, La Haye, M. Nijhoff, 1966, p. 182-183.

Goubert « un témoin muet »¹⁵²⁸ et assiste à certains entretiens de son Premier Ministre et des secrétaires d'État, écoutant les leçons de son parrain, non seulement sur la politique internationale, mais sur les conflits internes et les intrigues de Cour. Qu'il ait désapprouvé parfois la trop grande souplesse du Cardinal ne fait aucun doute. Ses *Mémoires* en témoignent¹⁵²⁹. Qu'il ait ressenti dès longtemps le désir de gouverner seul et à sa guise est également une évidence. Il laissera cependant Mazarin gérer le pays jusqu'à sa mort, mais dès 1652, son autorité s'affirme à travers divers épisodes marquants qui sont autant d'étapes vers le but qu'il s'est fixé et qu'il a hâte de réaliser : « conserver en moi seul toute mon autorité »¹⁵³⁰.

Les pièces de cette période reflètent ces deux tendances. D'un côté, la poursuite de la politique habile et souple de Mazarin, où le machiavélisme paraît érigé en doctrine, entérine le déclin des valeurs héroïques constaté précédemment. D'un autre, l'autorité de plus en plus affirmée du jeune Roi puis, à la mort de Mazarin, sa décision de gouverner en souverain absolu, instillent l'espoir d'un nouvel ordre sacré, tandis que son goût pour les fêtes somptueuses, la musique et le spectacle et son contrôle systématique du mécénat entraînent le théâtre sur la pente dangereuse du pur divertissement et de la soumission à la politique de gloire du souverain. La dramaturgie et la politique du genre haut vont s'en trouver changées, tandis qu'émergent d'autres genres. Comme l'a montré Jean-Marie Apostolides, le « Roi-Machine » a su créer son propre « style » au théâtre, où le divertissement devient stratégie politique, où les genres qui se succèdent – ballet de cour, comédie-ballet, opéra – n'ont d'autre but que de servir les intérêts du nouveau maître du royaume, où les nobles, transformés en courtisans, privés de toute initiative, passent du rôle d'actifs participants des spectacles à celui de simples spectateurs¹⁵³¹.

¹⁵²⁸ *Louis XIV et vingt millions de Français*, Paris, Arthème Fayard, coll. *Pluriel*, 1966, p. 89.

¹⁵²⁹ Voir *supra*, p. 343 (« l'homme double »).

¹⁵³⁰ *Mémoires de Louis XIV*, éd. cit., p. 393.

¹⁵³¹ « Ceux qui étaient jadis les acteurs d'un divertissement privé vont devenir les spectateurs d'une représentation publique, consacrée non plus à leur réjouissance mais à la gloire du prince », *Le Roi-Machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, éd. de Minuit, 1981, p. 65.

I- LOUIS XIV : « L'ÉTAT, C'EST MOI »

I-1- « Un ministre rétabli malgré tant de factions »

Le retour de Mazarin à Paris ne règle pas immédiatement tous les problèmes¹⁵³². Son accueil triomphal lui confère, il est vrai, une autorité que plus personne n'ose contester. Le Roi, rentré peu avant lui, adopte sa méthode pour redonner au pays son unité : une amnistie générale est déclarée. Les frondeurs les plus impliqués se sont d'eux-mêmes exilés ou y ont été conviés. Le duc d'Orléans quitte Paris ainsi que le duc de Beaufort. La grande Mademoiselle se retire d'elle-même sur ses terres. Les duchesses de Châtillon et de Montbazou sont priées de ne plus fréquenter la Cour. Les officiers de Condé et de Conti ne sont plus admis au Parlement, où le Roi tient, dès le lendemain de son arrivée, un lit de justice et fixe des limites strictes à ses prérogatives. Mazarin, de son côté, ne se départit pas de son habituelle et apparente bonhomie. Il reçoit les amis de Retz, que le Roi vient d'arrêter, les écoute avec douceur, mais ne cède pas sur sa libération. En même temps, il règle « les queues de Fronde », en particulier le problème de l'Ormée, à Bordeaux où le prince de Conti a remplacé Condé comme gouverneur. L'Ormée, assemblée très structurée, qui comprenait surtout des artisans, des commerçants, des officiers, et très peu de nobles, défendait les libertés de la ville et des corporations et s'opposait avec vigueur à Mazarin et à ses impôts, tout en se méfiant du Parlement. Des révolutionnaires anglais s'en étaient mêlés. Son succès s'était étendu à l'Agenais et au Périgord. Mazarin envoya une flotte et des régiments. Face à ces troupes puissantes et aux divisions internes, le prince de Conti passa un accord et capitula le 31 juillet 1653. Là encore, la méthode « Mazarin » fut adoptée : on appliqua à la plupart des révoltés des mesures d'amnistie, les plus engagés ayant eu soin de fuir avant l'entrée dans la ville des troupes royales. Conti obtint le gouvernement du Languedoc et épousa Anne Marie Martinozzi, nièce de Mazarin, dotée de la coquette somme de 600 000 livres. Avec Bordeaux, les autres villes encore frondeuses capitulèrent, la dernière fut Villeneuve-sur-Lot le 13 août 1653. Pourtant, si la page de la Fronde semblait être tournée, le mécontentement, lui, ne pouvait disparaître qu'avec les causes qui l'avaient provoqué. Or, la prospérité ne fut pas si facilement retrouvée, puisque la guerre avec l'Espagne se

¹⁵³² Louis XIV lui-même décrit dans ses *Mémoires* les circonstances qui accompagnèrent le retour de Mazarin : « beaucoup de cabales dans l'État ; les parlements encore en possession et en goût d'une autorité usurpée ; dans ma cour, très peu de fidélité sans intérêt, et par là mes sujets en apparence les plus soumis, autant à charge et à redouter pour moi que les plus rebelles ; *un ministre rétabli malgré tant de factions* », éd. cit., p. 373-374 . Nous soulignons.

poursuivait, et, avec la guerre, se posait l'inévitable problème du financement. Peu de temps après, des révoltes nobiliaires sporadiques réapparaîtront, que Mazarin règlera avec ce mélange de souplesse et de fermeté qui le caractérise¹⁵³³.

Parallèlement, bien que le peuple s'enthousiasme pour ce jeune Roi enfin digne de son dévouement, les révoltes populaires, produites toujours par les mêmes causes (le poids des impôts sur fond de crise de subsistances) ne sauraient disparaître définitivement. Celle des Sabotiers en Sologne en 1658 fut déclenchée par la décision des receveurs des tailles de ne plus accepter les liards, monnaies de cuivre admises jusqu'alors par les surintendants pour faciliter les échanges. Les soldats envoyés par Mazarin rétablirent facilement l'ordre, quelques paysans furent pendus et un des meneurs, le marquis de Bonesson, décapité. En Provence, de mauvaises récoltes et d'autres problèmes, comme le retour de l'armée d'Italie et la peste qui sévissait non loin, à Gênes, entraînèrent des émeutes. La situation de Marseille retiendra plus particulièrement notre attention : la ville de Marseille connut de 1655 à 1660 cinq années d'agitations et de troubles qui constituaient une atteinte à l'autorité royale et qui conduiront Louis XIV à montrer, l'heure venue, qui est le maître. La révolte de la ville, liée à son attachement à ses privilèges municipaux, fut matée durement par le jeune Roi qui avait décidé, contrairement à Mazarin, de ne plus accepter de compromis¹⁵³⁴. Pendant ce temps, à l'intérieur du pays, sous l'égide de Mazarin, l'œuvre de réorganisation se poursuivait. La Fronde avait exigé la suppression des intendants, qu'on avait néanmoins conservés sur les provinces-frontières. À la fin de l'année 1653, des « commissaires départis pour l'exécution des ordres du Roi » remplacèrent les intendants¹⁵³⁵, avec les mêmes fonctions, même si leurs missions étaient plus limitées dans

¹⁵³³ Comme, par exemple, en 1658, celle des gentilhommes « malcontents » de Normandie, ou en 1659 dans l'Orléanais. En Normandie et dans la région d'Orléans, la noblesse souhaite la convocation des États généraux (qui n'avaient pas été réunis depuis 1614) et celle, périodique, des États provinciaux. Elle espère que Gaston d'Orléans prendra la tête du mouvement. Mais Gaston reste fidèle au roi. En Sologne, certains nobles menacés par la décision de Mazarin de révoquer les anoblissements récents rejoignirent le mouvement des Sabotiers (voir ci-dessus). Mazarin souffle, comme toujours, le chaud et le froid : il fait procéder à quelques arrestations, accorde la ratification des anoblissements contre finances et interdit toute nouvelle assemblée sous peine de mort.

¹⁵³⁴ Alors que les nouveaux consuls de la ville devaient être désignés, comme chaque année, par tirage au sort, ils furent, le 28 octobre 1657, sur décision du duc de Mercœur, gouverneur de Provence, désignés par lettres patentes du Roi. La ville se révolta, l'hôtel de ville fut attaqué, des barricades dressées. Mazarin négocia d'abord une trêve le 1^{er} août 1658 et accorda une amnistie générale. Mais tout ne fut pas réglé. En même temps qu'était proclamée cette amnistie, un arrêt du Roi reporta l'élection des consuls (objet de la révolte) du 28 octobre au 28 décembre, anniversaire du massacre des Saints Innocents. Cet arrêt étant contraire aux privilèges de la ville, les Marseillais ne le respectèrent pas et élurent leurs consuls à la date prévue. Furieux, Louis XIV leur interdit d'exercer leurs fonctions et leur ordonna de se rendre à Lyon où ils rencontrèrent Mazarin, qui leur ménagea une entrevue à Paris avec le Roi le 6 janvier 1659. Celui-ci leur dit simplement : « Je verrai ce que j'aurai à faire ». La punition de Marseille se prépare. Le Roi, qui n'oublie rien (et n'est pas de cette génération qui a espéré que la clémence d'Auguste dans *Cinna* deviendrait un modèle), n'a pas pardonné cette atteinte à son autorité. Voir *infra*, p. 441.

¹⁵³⁵ D'après Joël Cornette, *Chronique de l'État classique* dans *L'État classique : Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII^e siècle*, textes réunis par Henry Méchoulan et Joël Cornette, Paris, J. Vrin, 1996, p. 432.

l'espace et le temps. Mazarin procéda, comme toujours, à cette réorganisation avec prudence. Certaines provinces n'en eurent pas tout de suite, d'autres furent réunies sous l'autorité d'un seul commissaire, mais peu à peu, avec douceur, le contrôle administratif du pays fut rétabli partout¹⁵³⁶.

A l'extérieur, la guerre contre l'Espagne continuait. Condé ayant rallié l'Espagne se battait contre son propre camp. Il reprit Rocroi à la tête des armées espagnoles dix ans après sa prestigieuse victoire contre elles¹⁵³⁷. Entre Turenne et lui, ce fut une alternance de victoires et de défaites, qui menèrent finalement à la prise de Dunkerque par Turenne, où le jeune Roi s'illustra. Il est vrai que les soldats de Cromwell étaient venus prêter main forte aux Français et que, d'après le traité d'alliance, Dunkerque devait leur être finalement livrée¹⁵³⁸, mais cette victoire de la France (juin 1658), ainsi que celle des Portugais révoltés contre l'Espagne (bataille d'Elvas, 14 janvier 1659), décida Philippe IV à négocier la paix. En août 1659 s'ouvrirent des négociations entre la France et l'Espagne sur l'île des Faisans, située sur la Bidassoa, à la frontière franco-espagnole. Le mariage du Roi et de Marie-Thérèse aura lieu moins d'un an plus tard.

I-2- Sacre du Roi / Roi sacré

Confronté très jeune aux problèmes politiques et diplomatiques, marqué intimement et profondément par la Fronde, Louis XIV se trouva à la fin de la Fronde, à quinze ans, à la fois investi et mis à l'écart du pouvoir suprême. Le régime sortait de cette crise majeure affermi et plébiscité. Le sacre, en 1654, conférait au jeune Roi la puissance divine, mais son âge et le respect qu'il manifestait pour son premier Ministre, parrain et tuteur, le maintenaient encore sous sa dépendance. Il attendit son heure et reconnut dans ses *Mémoires* avoir fait là un choix qu'on pouvait désapprouver : « Je ne sais si je dois mettre au nombre des miennes [de mes fautes] de n'avoir pas pris d'abord moi-même la conduite de mon État. J'ai tâché, si c'en est une de la bien réparer par la suite »¹⁵³⁹.

Cependant, les signes de son autorité impatiente ont émaillé les années qui séparent la Fronde de la mort de Mazarin. Indigné, dit-il, par la faiblesse coupable de certains de ses

¹⁵³⁶ Voir Pierre Goubert, *Mazarin*, éd. cit., p. 384.

¹⁵³⁷ Voir *supra*, p. 346.

¹⁵³⁸ Après bien des hésitations, Mazarin s'était résigné à passer accord avec Cromwell, ce qui scandalisa, entre autres, Mme de Motteville : « Ce dessein parut odieux à tous les gens de bien, et on ne manqua pas de blâmer le ministre de cet avantage qu'il donnait aux anciens ennemis de la France, à un hérétique, à un usurpateur », *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'histoire de France*, éd. cit., tome X, p. 464.

¹⁵³⁹ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit. p. 373.

ancêtres¹⁵⁴⁰ et surtout hanté par des souvenirs plus proches, il s'était fixé un principe de gouvernement, qui lui servit de guide toute sa vie et qu'il commença à appliquer dès ce moment : « Rendre ma volonté bien absolue, par une conduite qui imprimât la soumission et le respect »¹⁵⁴¹. Conscient de l'importance que prendraient ses premières actions sur l'opinion publique¹⁵⁴², réservé quant à l'esprit de conciliation et la trop grande souplesse de son parrain¹⁵⁴³, Louis XIV prit, dès la proclamation de sa majorité, des initiatives qui surprirent et impressionnèrent son entourage et qu'on peut interpréter comme autant de jalons dans la construction d'une nouvelle forme de pouvoir, qui s'imposera comme sans partage et sans concession et qu'on appellera « monarchie absolue ».

I-2-1- « Les droits imaginaires » des gens de qualité

Les Grands, la Cour sont les premiers objets de cette reprise en main. Mal habitués, selon lui, à obéir, trop ménagés, trop flattés, ils avaient besoin d'être remis en place : « Les gens de qualité, habitués aux négociations continuelles avec un ministre qui n'y avait pas d'aversion, et à qui elles avaient été quelquefois nécessaires, se faisaient toujours des droits imaginaires sur tout ce qui était à leur bienséance »¹⁵⁴⁴. Aux deux extrémités de cette période, entre la naissance du règne et son apothéose, deux personnages de haut rang, hommes d'esprit influents, entourés d'amis, pourvus de soutiens de poids, brillants, – trop brillants – vont faire les frais de l'instauration du pouvoir absolu.

Le 19 décembre 1652, en plein Louvre, Louis XIV, âgé de quinze ans, fait arrêter Paul de Gondî, cardinal de Retz. Celui-ci venait d'obtenir enfin, après force intrigues, le chapeau de cardinal en février 1652, et avait pris le nom de cardinal de Retz¹⁵⁴⁵. Malgré

¹⁵⁴⁰ « Dès l'enfance même, le seul nom de rois fainéants et de maires du palais me faisait peine quand on le prononçait en ma présence », *ibid.*, p. 373.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 382.

¹⁵⁴² « [...] préférant sans doute dans mon cœur, à toutes choses et à la vie même, une haute réputation si je pouvais l'acquérir ; mais comprenant en même temps que mes premières démarches ou en jetteraient les fondements ou m'en feraient perdre pour jamais jusqu'à l'espérance », *ibid.*, p. 374.

¹⁵⁴³ Nous avons déjà évoqué l'hommage critique que Louis a porté à Mazarin (voir p. 343). Il reconnaît l'habileté et les très grands services rendus par ce ministre, mais ajoute : « dont les pensées et les manières étaient naturellement très différentes des miennes », *ibid.*, p. 374.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 375.

¹⁵⁴⁵ On a vu Paul de Gondî, très influent membre du parti dévot, parmi les plus acharnés frondeurs, puis se ralliant prudemment à la Reine, en négociant le cardinalat avec elle. Après le retour du Roi et l'apaisement général, en 1652, il se crut intouchable et fanfaronna dans Paris avec une escorte armée, réclamant une ambassade à Rome et le retour en grâce de Condé. Surtout, il se permit deux interventions audacieuses, l'une devant le Roi et la Reine, en septembre, à Compiègne, où, à la tête d'une délégation du clergé, il demanda le rétablissement de la paix ; l'autre, le 1^{er} novembre 1652, à Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse du Roi, où il prononça un sermon intitulé "L'ambition" et osa rappeler que seule l'Église peut conseiller utilement les monarques. Après son arrestation, et malgré sa promesse sur l'honneur de ne pas chercher à s'évader, il s'enfuit le 8 août 1654 du château de Nantes, et vécut à l'étranger. Il ne rentra en France qu'en 1662, après sa renonciation à l'archevêché de Paris et finit abbé de Saint-Denis. Il mourut en 1679, laissant des *Mémoires* qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature française.

les conseils de ses amis, il s'était rendu à l'audience fixée par le Roi, qui l'avait reçu, dit-on, fort gracieusement dans l'appartement de la Reine. C'est au moment où il se retirait, que, dans l'antichambre, il fut arrêté très discrètement par Villequier, capitaine des Gardes du Corps du Roi, qui lui notifia à mi-voix son arrestation¹⁵⁴⁶. Cette maîtrise et cette autorité que manifesta alors le jeune monarque ont grandement impressionné. À la nouvelle de l'arrestation, il n'y eut aucune manifestation en ville (« Rien ne branla dans la ville », s'étonna Retz, le peuple resta « dans l'inaction et la frayeur »¹⁵⁴⁷), le parti dévot s'émut, le Pape intervint, Mazarin fut sollicité, mais le Roi tint bon et ne pardonna pas avant 1675. Retz représentait un obstacle au retour à l'ordre, et il devait en toute logique être écarté. Il faut dire que depuis longtemps, Retz s'amusait à défier le pouvoir, fort de ses appuis tant dans la noblesse frondeuse que dans le parti janséniste. Là encore, les *Mémoires* de Louis XIV sont éclairants sur les inquiétudes que provoquait en lui cette coalition redoutable autour de Retz appuyée sur des partis religieux et que Pierre Goubert appelle la « quatrième Fronde »¹⁵⁴⁸ :

L'Eglise, sans compter ses maux ordinaires, après de longues disputes sur des matières de l'école, dont on avouait que la connaissance n'était nécessaire à personne pour le salut, les différends s'augmentant chaque jour avec la chaleur et l'opiniâtreté des esprits, et se mêlant même incessamment de nouveaux intérêts humains, était enfin *ouvertement menacée d'un schisme par des gens d'autant plus dangereux qu'ils pouvaient être très utiles, d'un grand mérite*, s'ils en eussent été moins persuadés. Il ne s'agissait pas seulement de quelques docteurs particuliers et cachés, mais *d'évêques, établis dans leurs siège, capables d'entraîner la multitude après eux, de beaucoup de réputation*, d'une piété digne en effet d'être révérée *tant qu'elle serait suivie de soumission aux sentiments de l'Église*, de douceur, de modération et de charité. Le cardinal de Retz, archevêque de Paris, que des raisons d'État très connues m'empêchaient de souffrir alors, *ou par inclination, ou par intérêt, favorisait toute cette secte naissante*.¹⁵⁴⁹

Le Roi met bien en évidence, dans ce passage (nous soulignons), les dangers que représente pour lui cette « secte naissante », son rayonnement dans des milieux respectables auprès d'hommes de qualité, qui pouvaient aussi bien servir l'État que devenir des adversaires redoutables, s'ils se laissaient entraîner à en contester les principes. On comprend également son inquiétude (sa haine même, a-t-on dit) à l'égard de Retz qui

¹⁵⁴⁶ *Mémoires de Mme de Motteville*, éd. cit., p. 442, *Mémoires du cardinal de Retz*, éd. cit., volume III, p. 409-411. Retz dit ignorer si l'ordre de son arrestation est venu du Roi ou de Mazarin (p. 224). Goubert le présente comme une initiative de Louis XIV, que le Cardinal applaudit avec admiration (*Mazarin*, éd. cit., p. 372). Ce qui est certain, c'est que Mazarin n'était pas encore de retour à Paris en décembre 1652.

¹⁵⁴⁷ *Mémoires du cardinal de Retz*, p. 227.

¹⁵⁴⁸ Par référence au terme de « troisième Fronde », utilisé pour désigner les révoltes nobiliaires provinciales qui se poursuivirent après la Fronde « officielle ». Voir Jean-Marie Constant, « La troisième Fronde : les gentilhommes et les libertés nobiliaires », dans *XVII^e siècle*, numéro spécial sur la Fronde, 145, n° 4, octobre-décembre 1984, p. 341-354. Cette troisième Fronde est également appelée « rébellion divine » par Richard M. Golden, auteur de *The Godly Rebellion : Parisian Curés and the Religious Fronde 1652-1662*, University of North Carolina, 1981.

¹⁵⁴⁹ *Mémoires de Louis XIV*, éd. cit., p. 376-377.

pouvait réunir sous sa bannière des factions aussi divergentes en apparence que les dévots, les frondeurs et les jansénistes, tous unis par leur même opposition à la politique royale¹⁵⁵⁰. Le (encore très jeune) Roi, irrité depuis longtemps par l'insolence de Retz, a, par cette arrestation, voulu marquer fortement sa décision de mettre fin au désordre religieux du pays et à l'insolence des Grands¹⁵⁵¹. Le bras de fer commence.

Le 5 septembre 1661, date de son anniversaire, Louis XIV, âgé de vingt-trois ans, fait arrêter Fouquet, son surintendant des finances. Celui-ci avait assumé seul à la mort de Servien en 1659 la responsabilité des finances et s'était montré très efficace. Grâce à ses appuis, grâce à son habileté, il avait rétabli la confiance des prêteurs et assaini la situation financière. Remarquable, très tôt remarqué, Fouquet était passé du service de Richelieu à celui de Mazarin, avec le même zèle, la même fidélité. À seize ans, conseiller au Parlement de Metz, à vingt ans, maître des requêtes, à trente-cinq ans procureur général au Parlement de Paris, il était devenu, à la mort de La Vieuville¹⁵⁵², en février 1653, surintendant des finances avec Abel Servien. Très brillant, très intelligent, il était aussi très entouré par une famille riche et puissante d'une part, et par de nombreux amis et appuis d'autre part, tous liés au clan dévot. Or les dévots, comme les jansénistes, mais depuis plus longtemps (depuis l'époque de la Ligue très exactement), « empoisonnaient » l'autorité royale et fonctionnaient en « secte »¹⁵⁵³. La Compagnie du Saint-Sacrement, ennemie notoire de Molière, avait été créée en 1630 dans le mouvement de la Réforme catholique pour s'opposer à l'action des protestants, pratiquer la charité et témoigner du redressement des mœurs catholiques. Richelieu triompha du parti dévot lors de la journée des Dupes¹⁵⁵⁴, mais les affronta dans nombre de complots, Mazarin dut combattre sans cesse leur emprise

¹⁵⁵⁰ Il ne faut pas oublier que Jansénius fut aussi l'auteur d'un violent pamphlet contre les rois de France, publié en 1635, l'année de la déclaration de la Guerre de Trente Ans, où il les accuse d'hérésie en raison de leur alliance avec les musulmans et les protestants. Saint-Cyran, par ailleurs, s'attaqua fortement à la politique belliqueuse de Richelieu. Enfin, on sait que les jansénistes étaient auteurs de nombreux pamphlets incendiaires contre Mazarin sous la Fronde

¹⁵⁵¹ Nous sommes en effet en pleine « crise » du jansénisme. Richelieu avait écarté provisoirement le danger janséniste en enfermant à Vincennes en 1638 (malgré l'amitié ancienne qui le liait à lui) l'abbé de Saint-Cyran, ami et disciple de Jansénius, devenu directeur de conscience des religieuses de Port-Royal. En 1649, la doctrine janséniste, qui s'était étendue, est discutée à la Sorbonne sous la forme de cinq propositions extraites de l'*Augustinus* de Jansénius. Après de nombreuses délibérations, le pape est appelé à donner son avis et condamne les cinq propositions en 1653. L'action des Jésuites aggrave le conflit. La famille Arnauld, très influente chez les jansénistes, descend d'Antoine Arnauld père, grandement responsable en 1594 de leur expulsion. Par ailleurs, les écoles de Port-Royal leur font une concurrence sévère. La querelle va se poursuivre avec l'intervention de Pascal : les dix-huit lettres des *Provinciales* publiées en 1656 seront mises à l'Index et brûlées en 1660. Au même moment, les « petites écoles » de Port-Royal sont dispersées, les Solitaires sont renvoyés et tous les ecclésiastiques sommés de signer un formulaire libellé ainsi : « Je condamne de cœur et de bouche la doctrine des cinq propositions de Jansen, contenues dans son livre intitulé l'*Augustinus* ».

¹⁵⁵² Voir *supra*, p. 293, note 957.

¹⁵⁵³ C'était une véritable confrérie, où chaque membre s'adonnait à la prière pour le salut des morts (les morts intercédant à leur tour pour le salut des vivants) et se choisissait un confrère pour pratiquer la « correction fraternelle » qui consistait à s'avertir mutuellement de ses défauts pour pouvoir mieux s'en corriger.

¹⁵⁵⁴ Voir *supra*, p. 293 note 958.

sur Anne d'Autriche¹⁵⁵⁵. Des personnages célèbres, influents et de qualité en firent partie : Vincent de Paul, Guillaume de Lamoignon (Premier Président du Parlement de Paris), le prince de Conti, Bossuet ... La famille de Fouquet appartenait depuis longtemps au parti dévot. Ses mariages, et surtout le second avec Marie-Madeleine de Castille-Villemare, issue d'une famille de marchands anoblis, avaient augmenté sa fortune et ses relations, ce qui, au bout du compte, lui octroyait une puissance considérable. Il n'était pas question pour Louis XIV, dans son projet d'instaurer un pouvoir absolu, de tolérer un pareil rival. Le Soleil ne souffre pas l'ombre. Dès la mort de Mazarin, qui l'avait protégé autant qu'il en avait tiré bénéfice¹⁵⁵⁶, son sort fut réglé. Colbert, à qui Mazarin avait confié la gestion de sa fortune en 1651, mû par sa propre ambition, préparait sa chute en le dénigrant systématiquement auprès du Roi¹⁵⁵⁷ et la fameuse fête de Vaux (17 août 1661) n'a fait, au pire, que la précipiter¹⁵⁵⁸. Louis XIV ne choisit pas la date de son arrestation au hasard. Comme celle de l'arrestation de Retz, elle devait marquer les esprits et symboliser une étape importante dans l'affirmation de son autorité sans partage. Le 5 septembre 1661, le jour de ses vingt-trois ans, le Roi tenait enfin seul les rênes du pouvoir. Cette arrestation, nous dit Daniel Dessert, illustre bien « son sens théâtral de l'exercice du pouvoir », c'est sa seconde naissance, celle du roi absolu : « Louis montre de la sorte que la fin du ministre marque bien la naissance, sinon la renaissance du monarque »¹⁵⁵⁹. Avant de mettre le théâtre à sa botte, le Roi avait su théâtraliser ses victoires et sa prise de possession du pouvoir.

I-2-2- « Un nouveau Jupiter »

Le tableau de Charles Poerson exposé au Château de Versailles, *Louis XIV en Jupiter vainqueur de la Fronde*, représente le Roi en dieu de la Foudre. Il tient à la main des éclairs et a le pied posé sur une tête de Méduse peinte sur un bouclier. Derrière lui, des

¹⁵⁵⁵ Voir *supra* p. 354, l'influence de Vincent de Paul sur la Reine.

¹⁵⁵⁶ Il semble peu probable, comme l'explique Daniel Dessert, que ce soit Mazarin qui ait conseillé au Roi de chasser Fouquet avant sa mort, bien que ce soit la version donnée par Colbert (dans *1661, Louis XIV prend le pouvoir, naissance d'un mythe ?*, Bruxelles, éd. Complexe, 2000, p. 94-95).

¹⁵⁵⁷ Dans ses *Mémoires*, Louis XIV accrédite la thèse de Colbert sur l'enrichissement malhonnête de Fouquet, sans néanmoins le nommer directement : « L'abondance paraissait en même temps chez les gens d'affaires, d'un côté couvrant toutes leurs malversations par toutes sortes d'artifices, et les découvrant de l'autre par un luxe insolent et audacieux, comme s'ils eussent appréhendé de me les laisser ignorer », éd. cit., p. 376.

¹⁵⁵⁸ On a beaucoup dit que c'était par jalousie, devant cet étalage de richesses et de pouvoirs (banquet, superbe appartement, spectacle de Molière, machines, feu d'artifice), que Louis XIV, furieux, aurait décidé d'écarter Fouquet. Mais si cette interprétation n'est pas fausse (Joël Cornette cite une lettre d'Anne d'Autriche : « Le roi aime à être riche et n'aime pas ceux qui le sont plus que lui. Il ne doute pas que les grandes richesses des autres lui en sont volées », *Louis XIV*, Paris, Le Chêne, 2009, p. 68), il semble que, même sans cela, le sort de Fouquet était réglé.

¹⁵⁵⁹ Daniel Dessert, *op. cit.*, p. 134.

hommes, semblables à des esclaves, travaillent le fer, des armures gisent à leurs pieds. Ces esclaves pourraient bien être les nobles contraints de se soumettre à sa force divine. Cette allégorie, peinte à la fin de la Fronde, exprime les sentiments d'admiration que suscite ce jeune Roi qui foudroya ses ennemis et sortit vainqueur et tout-puissant de cette guerre civile. Une inscription latine complète le tableau : « Jupiter applaudissant donna des foudres à Louis, et déjà le monde voit en lui un nouveau Jupiter »¹⁵⁶⁰. Ce tableau n'est pas le seul témoignage de la nature belliqueuse de Louis, qui a eu très tôt une haute conscience de son pouvoir, cette conviction d'être né pour dominer et vaincre par la force et les armes. Son éducation orientée, comme celle de tous les rois de France, vers la guerre et la chasse, révéla chez lui, plus que chez tout autre, d'excellentes dispositions¹⁵⁶¹. À seize ans, on le voit participer à la bataille de Flandre contre les Espagnols, rester sept à huit heures à cheval, faire l'admiration de ses hommes, assister aux sièges, passer en revue la garnison¹⁵⁶². Mais il fait aussi la guerre à ses ennemis de l'intérieur et sait montrer qui est le maître. Le 20 mars 1655, le Roi tient un lit de justice pour obliger les parlementaires à enregistrer les édits créant de nouveaux impôts. Comme, le 13 avril, ceux-ci se rétractent, estimant avoir agi sous la contrainte, Louis accourt de Vincennes où il chassait et fait irruption, dit-on, en habit de chasse et le fouet à la main devant les parlementaires¹⁵⁶³. Il les interpelle en ces termes :

Chacun sait combien vos assemblées ont excité de troubles dans mon État et combien de dangereux effets elles ont produits. J'ai appris que vous prétendiez encore les continuer sous prétexte de délibérer sur les édits qui ont déjà été lus et publiés en ma présence. Je suis venu exprès pour en défendre la continuation et à vous, Monsieur le président, de les souffrir ni de les accorder, quelque instance qu'en puissent faire les enquêtes.¹⁵⁶⁴

¹⁵⁶⁰ Voir Joël Cornette, *Louis XIV*, éd. cit., p. 32-33.

¹⁵⁶¹ Un portrait de Juste d'Egmont, peintre flamand, autrefois attribué à Jean de Saint-Igny, montre Louis XIV à 9 ans, en habit de chasse, à cheval, un épervier au poing. Pierre Goubert nous le décrit comme « d'une « éclatante santé. [...] Infatigable comme [son aïeul Henri IV] à la chasse, à la guerre, à la danse, à la table, à l'amour, [...] cavalier sportif, qui ne souffre pas les débiles et les timorés », *Louis XIV et vingt millions de Français*, éd. cit., p. 88.

¹⁵⁶² À Stenai, en 1654 : « [...] le Roi alla souvent à la tranchée, chose qui encouragea tellement les troupes qu'elles y firent merveille ». À Montmédy, en 1657 : « Le roi alla visiter les tranchées vingt-trois fois, malgré tout ce que l'on put faire pour l'empêcher de s'exposer si souvent ». Durant la prise de Dunkerque, 1658 : « Le Roi vint au siège après le combat. Il examina avec grand soin le champ de bataille et vit le 25 sortir la garnison, qui était de treize cents hommes, sans les malades et les blessés », *Histoire militaire du règne de Louis le Grand, Roi de France*, par le Marquis de Quincy, Paris, Denis Mariette, J.B. Delespine, J. B. Coignard, 1726, tome I, p. 183, 221 et 237.

¹⁵⁶³ Les témoignages divergent à ce sujet, le Roi serait allé à la Sainte-Chapelle avant de se rendre au Parlement : il est donc peu probable qu'il ait gardé ses habits de chasse. Ce serait Voltaire qui aurait imaginé la légende du fouet : « Le Roi, qui n'avait pas dix-sept ans, partit de Vincennes en habit de chasse, suivi de toute sa cour ; entra au Parlement en grosses bottes et le fouet à la main », *Le Siècle de Louis XIV*, par M. de Francheville, Dresde, 1752, tome II, chap. XXIV, p. 5. Voltaire cite ensuite approximativement le discours du Roi aux parlementaires (voir ci-dessous, note suivante). Il semble que cette « mise en scène » du pouvoir tout-puissant ait été appréciée du dramaturge Voltaire.

¹⁵⁶⁴ Cité par Joël Cornette dans *L'État classique : Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII^e siècle*, éd. cit., p. 433. Ces paroles furent retranscrites sur les registres manuscrits du Parlement à la date du mardi 13 avril 1655 (*Conseil secret*, archives nationales).

Les magistrats furent impressionnés par cette autorité, « qu'on avait jusque là, dit Voltaire, peu respectée »¹⁵⁶⁵. C'est à cette occasion qu'on lui prête la fameuse phrase, apocryphe : « L'État, c'est moi », en réponse au premier président (Pomponne de Bellièvre) qui parlait de l'intérêt de l'Etat. Il a dix-sept ans. Cet épisode marque encore une étape dans son évolution vers le pouvoir absolu. « Après l'arrestation de Retz, c'était le deuxième "coup de maître" du jeune monarque », commente Pierre Goubert¹⁵⁶⁶, une sorte de second acte.

Mais Paris n'est pas sa seule source de préoccupation. L'agitation en province retient aussi son attention : les foudres du Roi vont éclater sur Marseille, ville trop indocile. On a vu la contestation née de la nomination des consuls entre 1657 et 1659 et la menace sourde que contenaient les paroles du Roi lors de son entrevue avec les représentants de la ville : « Je verrai ce que j'aurai à faire »¹⁵⁶⁷. Il saura, en effet, quoi faire, lorsque, exaspéré par les émeutes et la désobéissance de la région (la Provence entière s'agite), il se charge lui-même de la répression. Déjà des mandats d'arrêt avaient été lancés contre les principaux responsables, des vaisseaux venus de Toulon fermaient l'entrée du port de Marseille, les routes étaient gardées, le duc de Mercœur avait investi la région à la tête d'une armée de plus de 6 000 hommes en janvier 1660. Mais le Roi veut montrer qui il est et le respect que son peuple lui doit. Il parcourt la région : Tarascon, Arles et Aix-en-Provence, et fait une entrée imposante dans Marseille en mars 1660 par une brèche produite après destruction de la Porte Royale (dédiée à la liberté marseillaise) et d'une partie des murailles. Tous les habitants sont désarmés, les canons sont enlevés des remparts et sciés. Le Roi décide de faire construire les forts Saint-Jean et Saint Nicolas à l'entrée du vieux port pour surveiller la ville¹⁵⁶⁸. Cet exemple prouve encore une fois que la volonté de Louis de montrer sa fermeté au pays ne date pas de la mort du Cardinal et que l'image qu'il voulait imposer à son peuple, avant même d'en prendre officiellement la gouvernance, était celle d'une autorité sans faille¹⁵⁶⁹. Ainsi, dès ses premiers pas de souverain, le Roi, élevé par un cardinal italien qui adorait l'opéra et par une mère espagnole dévote mais aimant le théâtre,

¹⁵⁶⁵ *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., tome II, p. 6.

¹⁵⁶⁶ P. Goubert, *Mazarin*, éd. cit., p. 383.

¹⁵⁶⁷ Voir *supra*, p. 434, note 1534.

¹⁵⁶⁸ Voir Joël Cornette, *L'État classique*, éd. cit., p. 438, Pierre Goubert, *Mazarin*, éd. cit. p. 379. Voir aussi *Mémoires de Charles de Grimaldi, Marquis de Régusse, Président au Parlement d'Aix*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 124-147. Le principal meneur de la révolte, Gaspard de Glandevès de Niozelles, qui, pendant la répression, avait fui en Espagne, ne sera grâcié par Louis XIV qu'en 1714. Ses terres lui seront rendues et le Roi le fera sénéchal de Sisteron.

¹⁵⁶⁹ « Je réprimai avec vigueur tous les mouvements qui semblaient approcher de la désobéissance [...]. Car quoiqu'il faille tenir pour maxime qu'en toutes choses un prince est obligé d'employer les voies de la douceur les premières, et qu'il lui est plus avantageux de persuader ses sujets que de les contraindre, il est pourtant certain que dès lors qu'il trouve ou de l'obstacle ou de la rébellion, il est de l'intérêt de sa gloire et de celui même de ses peuples qu'il se fasse obéir indispensablement », *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 403.

s'est comporté en « acteur » : il prépare ses interventions et les met en scène, choisissant le lieu et le moment, adaptant son discours, étudiant les effets. Ce goût de la mise en scène sera mis à son comble lors de sa prise officielle du pouvoir, à la mort de son tuteur. Le théâtre ne sera pas seulement pour lui un divertissement, visant à détourner les courtisans des tentations de la contestation, il constituera, à proprement parler, « l'art de régner ». La « fabrication de Louis XIV »¹⁵⁷⁰ ne dépend pas seulement d'une équipe d'artistes entièrement à sa dévotion, il est lui-même le premier acteur et surtout le metteur en scène de l'« État-théâtre » qu'il est en train d'élaborer¹⁵⁷¹.

I-2-3- « Un seul et même désir de gloire »¹⁵⁷²

Le Soleil brille sur la France depuis la naissance de cet enfant prédestiné. Louis Dieudonné, aimé des Dieux, tant désiré par ses parents, après treize années de mariage stérile, né un dimanche, sous le signe du Soleil, avait reçu des astrologues les prédictions les plus flatteuses : « *Diu, dure, feliciter*. Ce prince règnera longtemps, durement et heureusement »¹⁵⁷³. Le Soleil est toujours son symbole lorsque, à quinze ans, comme pour sceller la réconciliation des Français à la fin de la Fronde, il brille dans le *Ballet royal de la nuit* par sa grâce et sa majesté naturelles¹⁵⁷⁴. Le « Soleil brillant de lumière », comme le célébrait Loret, illumine la France un an plus tard : le sacre de Louis a lieu à Reims un dimanche encore, le 7 juin 1654. Henri Philippe de Limiers, docteur en droit, héraldiste, né dans les Pays-Bas de parents français, un des premiers historiens du règne, décrit la pompe et la popularité de la cérémonie. Le Roi, parti de Fontainebleau pour Reims avec toute la Cour, est accueilli dès avant son entrée dans la ville « par deux mille bourgeois à cheval, ayant à leur tête le Grand Maître des Cérémonies, avec les Trompettes et les Archers de la Ville. Il y avait outre cela plus de cinq mille hommes à pied qui bordaient les chemins, et la joie publique éclata tant par les acclamations que l'on faisait de toutes parts, que par les Arcs de Triomphe, dont les portes et les places publiques étaient ornées »¹⁵⁷⁵. La

¹⁵⁷⁰ Titre de l'ouvrage de Peter Burke, Yale, University Press, 1994.

¹⁵⁷¹ « Mais il ne faut pas voir non plus en Louis XIV un simple acteur qui joue un rôle écrit par une armée d'écrivains, d'artistes et de spécialistes du cérémonial, une marionnette sur un théâtre d'ombres. L'idée d'une « fabrication » évoque en tout cas tous les artisans qui ont modelé le portrait du roi, et ainsi, dans cette construction, Louis XIV est autant passif qu'actif », Lucien Bély, *Louis XIV, le plus grand roi du monde*, éd. J. P. Gisserot, 2005, p. 69.

¹⁵⁷² *Mémoires de Louis XIV*, éd. cit., p. 374.

¹⁵⁷³ Joël Cornette, *Louis XIV*, éd. cit., p. 19.

¹⁵⁷⁴ Voir *supra*, p. 405.

¹⁵⁷⁵ *Histoire du règne de Louis XIV*, par H.P. de Limiers, Amsterdam, 1718, tome II, première partie, p. 414.

cérémonie fut prestigieuse et solennelle. Le Roi magnifiquement vêtu¹⁵⁷⁶ fut oint de l'huile de la Sainte Ampoule¹⁵⁷⁷ et reçut les symboles de la royauté : « la grande Couronne de Charlemagne, la Moyenne, le Sceptre, la Main de Justice, le Manteau, les Sandales, l'Épée et la Tunique, la Dalmatique et les autres ornements royaux ». Ensuite, l'Évêque de Soissons « se tournant du côté des Princes et des Seigneurs, de toute la Noblesse et du Peuple, leur demanda s'ils accepteraient Sa Majesté pour leur Roi », ce qui, précise l'historien, est bien la preuve que « les souverains, quels qu'ils soient, ne sont établis que par le consentement des Peuples »¹⁵⁷⁸. Le lendemain, le Roi reçut l'ordre du saint-Esprit et le jour suivant, selon l'ancienne tradition datant de Saint-Louis, il toucha les malades souffrant d'écrouelles¹⁵⁷⁹. Ainsi fut officialisée l'union du Roi et de son Peuple, sous l'égide de Dieu. Le Roi marqué d'une empreinte divine, investi d'un pouvoir sacerdotal, reconnu à la fois par son peuple et par Dieu, est désormais intouchable. Peut-on rêver mise en scène plus impressionnante que celle de ce spectacle d'union nationale ?

1660 fut l'année de son apothéose. Le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse eut lieu le 9 juin 1660. Le 26 août, le jeune couple traverse la France, salué par les coups de canon et les cris d'enthousiasme. Il passe par Bordeaux, Poitiers, Amboise, Blois, Chambord, Orléans, où, nous dit Mme de Motteville, « toutes les rues étaient tapissées et [où] le peuple témoigna une grande joie de revoir le Roi »¹⁵⁸⁰. Enfin, arrivés près de Paris, à Fontainebleau puis Vincennes, les jeunes mariés attendent qu'on prépare leur entrée solennelle dans la capitale. Les façades et les fenêtres sont décorées de fleurs et de tapisseries, un arc de triomphe et un trône sont dressés à l'entrée du faubourg Saint-Antoine¹⁵⁸¹. Le cortège traverse la ville pour s'arrêter au Louvre. On tire un feu d'artifice sur la Seine. Les témoins, dont Mme de Motteville, ne tarissent pas d'éloges sur la splendeur de la cérémonie et la beauté des deux jeunes souverains, le Soleil reste l'image de référence : « La Reine était dans un char triomphant plus beau que celui que l'on donne faussement au Soleil, [...] habillée d'une robe noire en broderie d'or et d'argent, avec quantité de pierreries d'une valeur inestimable. [...] Le Roi était tel que les poètes nous

¹⁵⁷⁶ « [Sa Majesté] était vêtue d'une camisole de satin rouge garni d'or, ouverte au dos et par les manches ; elle avait par-dessus une robe de toile d'argent et portait un chapeau de velours noir, garni d'un cordon de diamants et d'une aigrette noire », *ibid.*, p. 416.

¹⁵⁷⁷ La Sainte Ampoule conservée à l'abbaye Saint-Remi de Reims contient une huile miraculeuse apportée par une colombe le jour du baptême de Clovis. L'onction confère au roi le pouvoir divin, il est roi « par la grâce de Dieu ».

¹⁵⁷⁸ *Histoire du règne de Louis XIV*, éd. cit., p. 417.

¹⁵⁷⁹ « [E]t le jour suivant, le Roi toucha les malades des Ecrouelles, rangés dans une grande place, au nombre de plus de deux mille, en faisant le signe de la croix sur eux, et en leur disant ces paroles : *Le Roi te touche, Dieu te guérisse* », *ibid.*, p. 420.

¹⁵⁸⁰ *Mémoires de Mme de Motteville*, éd. cit., p. 499.

¹⁵⁸¹ Rappelons que c'est au faubourg Saint-Antoine qu'eut lieu le 2 juillet 1652 la fameuse bataille qui opposa Condé et l'armée royale commandée par Turenne, où la *Grande Mademoiselle* s'illustra en faisant tirer le canon de la Bastille sur les troupes royales.

représentent ces hommes qu'ils ont divinisés. Son habit était en broderie d'or et d'argent, aussi beau qu'il le devait être »¹⁵⁸². La portée symbolique de cette entrée royale, qui célébrait non seulement la paix retrouvée (enfin) entre la France et l'Espagne, mais surtout la gloire d'un souverain, auréolé de l'amour et de la confiance de son peuple et conquérant du monde, fut comprise par tous. Ainsi Mme de Motteville achève-t-elle sa description de la cérémonie par ces mots : « La grandeur qu'il faisait voir en sa personne le fit admirer de tous et la paix qu'il venait de donner à la France avec cette belle princesse qu'il leur donnait pour reine, renouvela dans les coeurs de ses peuples leur zèle et leur fidélité ; et tous ceux qui en ce jour purent le regarder s'estimèrent heureux de l'avoir pour leur Roi et leur maître »¹⁵⁸³. Joël Cornette insiste sur l'importance de cet événement : « la dernière entrée royale », car les rois de France ne feront plus, après celui-ci, de « tours de France » pour imposer leur autorité dans le pays. Les nombreux arcs de triomphe qui parsèment le parcours ont aussi une haute valeur symbolique. Celui du marché Neuf contient cette inscription : *Ludovico Pacatori Terrarum* : « À Louis qui a donné la paix à la terre ». Comparé aux Dieux, le Roi est arrivé au sommet de sa gloire. « Et c'est ainsi, conclut Joël Cornette, qu'un mariage de deux puissances s'achevait par la grandiose apothéose d'un seul vainqueur »¹⁵⁸⁴. Quelques mois plus tard, le 10 mars 1661, Louis prend en charge en totalité sa « fonction de roi », et insuffle au monde des Arts et des Lettres, par l'intermédiaire de Colbert, de nouvelles orientations. Son règne ainsi mis en scène par une apothéose orientera désormais toute la politique du royaume.

I-3- « La face du théâtre change »

1661 : Mazarin meurt le 9 mars. Le lendemain, le Roi réunit son Conseil à sept heures du matin, selon les *Mémoires* de Brienne¹⁵⁸⁵, qui nous rapporte en détail l'épisode et les paroles devenues fort célèbres du Roi :

Le Roi se découvrit, remit son chapeau et, debout, se tourna vers le chancelier :
« Monsieur, je vous ai fait assembler avec mes ministres et secrétaires d'État pour vous dire que, jusqu'à présent, j'ai bien voulu laisser gouverner mes affaires par feu

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 499.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 499-500.

¹⁵⁸⁴ Joël Cornette, *Louis XIV*, éd. cit., p. 63.

¹⁵⁸⁵ Louis-Henri de Loménie, (1635-1698), comte de Brienne, fils de Henri-Auguste de Loménie (1594-1666), qui était lui-même secrétaire d'État des Affaires étrangères et un des plus fidèles ministres de la monarchie française depuis Marie de Médicis jusqu'à Louis XIV. Le fils reprit la charge de son père et écrivit des *Mémoires*, parus en 1714, où il décrit, en particulier, cette fameuse journée du 10 mars 1661 : « Nous étions donc huit en tout, M. le chancelier [Séguier], M. le surintendant [Fouquet], mon père [Henri-Auguste de Loménie, Comte de Brienne], M. de Lionne [ministre d'État aux affaires étrangères], M. de La Vrillière [secrétaire d'État de la religion prétendue réformée], M. du Plessis-Guénégaud [qui s'occupait de la Maison du Roi], M. Le Tellier [secrétaire d'État à la guerre] et moi », *Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, par F. Barrière, tome II, Paris, Ponthieu et Cie, 1828, p. 155.

M. le Cardinal ; il est temps que je les gouverne moi-même. Vous m'aidez de vos conseils quand je vous les demanderai. Hors le courant du sceau, auquel je ne prétends rien changer, je vous prie et vous ordonne, M. le chancelier, de ne rien sceller en commandement que par mes ordres, et sans m'en avoir parlé, à moins qu'un secrétaire d'État vous les porte de ma part. »¹⁵⁸⁶

Le Roi ordonna ensuite à ses ministres de ne rien signer, « pas même une sauvegarde ni un passeport, sans [s]on commandement », de lui rendre compte personnellement de tout, pria Fouquet « de [se] servir de Colbert, que feu M. le Cardinal [lui] avai[t] recommandé », et demanda à Brienne d'agir « de concert » avec Lionne dans les Affaires étrangères. Puis le Conseil se termina sur ces mots, toujours selon les *Mémoires* de Brienne :

« La face du théâtre change. Dans le gouvernement de mon État, dans la régie de mes finances et dans les négociations au-dehors, j'aurai d'autres principes que ceux de feu M. le Cardinal. Vous savez mes volontés, c'est à vous maintenant, messieurs, à les exécuter », Plus n'en dit, et le Conseil se sépara.¹⁵⁸⁷

« La face du théâtre change » : l'expression de la bouche même du Roi n'est pas anodine. Le changement ne résidera pas, en effet, seulement dans cette décision de gouverner seul et sans risque d'être dépossédé de ses responsabilités¹⁵⁸⁸, mais aussi dans la gestion très habile que Louis XIV va adopter pour glorifier son image. Un système très centralisé dirigé par Colbert se met dès lors en place pour la réalisation et de la diffusion de l'image royale.

En 1661, un tableau de Charles Le Brun, célèbre la naissance politique de Louis XIV à la mort de Mazarin, sous le titre : *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* ou *La tente de Darius*¹⁵⁸⁹. Alexandre a pris les traits de Louis XIV. Il écoute avec bienveillance les supplications de la mère de Darius, afin qu'il épargne sa famille. Le Roi est à la fois symbolisé comme le conquérant suprême à qui rien ne résiste et comme l'antithèse du tyran, un roi de raison et de clémence, un modèle de générosité et de vertu : on a ainsi pu voir dans la famille de Darius implorant le Roi l'image des ex-frondeurs prêtant allégeance à leur souverain parvenu au sommet de sa gloire. Ce tableau n'est pas seulement considéré comme une célébration du Roi et une allégorie de sa prise de pouvoir, mais aussi comme un modèle de l'art classique¹⁵⁹⁰. Le peintre, s'inspirant de textes antiques tout en faisant

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 157-158.

¹⁵⁸⁸ Il expliquera à son fils, le Grand Dauphin, pourquoi il a pris cette décision : « [J]'étais résolu à ne prendre point de premier ministre et à ne pas laisser faire par un autre la fonction de roi pendant que je n'en aurais que le titre. Mais au contraire je voulus partager l'exécution de mes ordres entre plusieurs personnes, afin d'en réunir toute l'autorité en la mienne seule », *Mémoires de Louis XIV*, éd. cit., p. 385-386.

¹⁵⁸⁹ La date n'est pas sûre. On parle de 1660 ou 1661. Nous nous référons à Joël Cornette qui consacre à ce tableau une étude complète dans *L'Etat classique* (*op. cit.*, p. 9 à 17), en particulier à la note 2 de la page 9.

¹⁵⁹⁰ Le nom du tableau sert également de titre au premier chapitre dans l'ouvrage de Joël Cornette et Henry Méchoulan, *L'Etat classique*, p. 9-42.

allusion à des pièces contemporaines¹⁵⁹¹, n'offre pas uniquement un modèle pictural, mais aussi littéraire et culturel. Dès 1660, il fut décrit et commenté par André Félibien, qui deviendra historiographe du Roi¹⁵⁹², et qui insiste sur toutes les caractéristiques que l'on attribuera au classicisme : sur l'expression des sentiments et des passions (thème de discussion des salons précieux)¹⁵⁹³, sur la parfaite harmonie des unités et la toute-puissance de la Raison, principe des arts¹⁵⁹⁴, sur l'imitation de la Nature¹⁵⁹⁵. Plus tard (1688) Charles Perrault dans *Parallèles des Anciens et des Modernes*, reprenant les descriptions de Félibien, présente ce tableau comme un exemple de la perfection moderne¹⁵⁹⁶ en le comparant aux tableaux anciens¹⁵⁹⁷. La date de sa composition, au moment même où Louis XIV s'affirme en roi absolu, et les caractéristiques que nous venons d'évoquer en font, en effet, une sorte de manifeste de l'art classique, du moins de la période dite « classique par excellence », selon Jacques Truchet¹⁵⁹⁸, même si nous savons combien il est délicat de fixer des limites précises au classicisme¹⁵⁹⁹. Car c'est également à ce moment-là que

¹⁵⁹¹ Plutarque, *Vie des hommes illustres*, *Vie d'Alexandre*, XXVIII ; Quinte Curce, *Histoires*, livre III, ch. 12 et Boyer, *Porus ou la générosité d'Alexandre* (1648) ; Morel, *Timoclée ou la générosité d'Alexandre* (1658).

¹⁵⁹² André Félibien, sieur des Avaux et de Javerçi, né à Chartres en 1619, devient secrétaire d'ambassade auprès du marquis de Fontenay-Mareuil et le suit à Rome, où il fait la connaissance de Poussin. De retour à Paris, il réalise pour Fouquet la description du château de Vaux-le-Vicomte et, au début des années 1660, quelques pièces, comme *Description de l'arc de la place Dauphine*, *Le Portrait du Roy*, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (*La Tente de Darius*), qui le font remarquer de Colbert. Le Roi le nomme historiographe de ses bâtiments en 1666. En 1671, il devient secrétaire de l'Académie royale d'architecture.

¹⁵⁹³ « Enfin toutes sortes de passions dont l'on peut être touché dans une pareille occasion, sont parfaitement exprimées, non seulement sur le visage de toutes ces figures, mais encore dans tous leurs mouvements. Et ce sont ces différentes actions, et cette variété d'expressions qui engendrent ce beau contraste, que l'on doit admirer dans ce Tableau », *Recueil de descriptions des peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi*, Paris, chez la Veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1689, p. 49. Joël Cornette précise, en reprenant la description d'André Félibien : « Il est possible aussi de rapprocher ce tableau du théâtre, car Charles Le Brun a particulièrement travaillé l'attitude et le corps d'Alexandre / Louis XIV : il le représente "dans le moment où il aborde ces Dames, ce qui n'était pas l'usage des Grecs" [citation de Félibien, *op. cit.*, p. 37] », *L'Etat classique*, éd. cit., p. 13.

¹⁵⁹⁴ « Cependant une si grande variété de choses n'empêche en aucune façon l'unité du sujet ; mais au contraire toutes ces diverses expressions, et tous ces différents mouvements contribuent à représenter une seule action, comme si c'était autant de lignes qui se joignent à leur centre. [...] Mais si l'unité de l'action est observée avec tant de science et de jugement, l'unité de lumière et l'unité des couleurs ne sont pas traitées avec moins d'art et de beauté », *Recueil de descriptions des peintures*, éd. cit., p. 51-52.

¹⁵⁹⁵ « Cependant on voit dans le Tableau dont je traite, que toutes les difficultés ont été surmontées, et que l'Art y égale la Nature », *ibid.*, p. 53.

¹⁵⁹⁶ « C'est un véritable poème où toutes les règles sont observées. L'unité d'action, c'est Alexandre qui entre dans cette tente de Darius. L'unité de lieu, c'est cette tente où il n'y a que des personnes qui s'y doivent trouver. L'unité de temps, c'est le moment où Alexandre dit qu'on ne s'est pas beaucoup trompé en prenant Ephession pour lui, parce que Ephession est un autre lui-même. Si l'on regarde avec quel soin on a fait tendre toutes choses à un seul but, rien n'est de plus lié, de plus réuni, et de plus un, si cela se peut dire, que la représentation de cette histoire ; et rien en même temps n'est plus divers et plus varié si l'on considère les différentes attitudes des personnages, et les expressions particulières de leurs passions », *Parallèles des Anciens et des Modernes*, J. B. Coignard, 1693, p. 155.

¹⁵⁹⁷ « Ainsi je compare les ouvrages de nos excellents Modernes à des corps animés, dont les parties sont tellement liées les unes avec les autres qu'elles ne peuvent pas être mises ailleurs qu'au lieu où elles sont ; et je compare la plupart des tableaux anciens à un amas de pierres ou d'autres choses jetées ensemble au hasard, et qui pourraient se ranger autrement qu'elles ne sont sans qu'on s'en aperçût », *ibid.* p. 158.

¹⁵⁹⁸ *La Tragédie classique en France*, éd. cit., p. 136.

¹⁵⁹⁹ Voir *supra*, p. 71, note 274.

Colbert prend la direction des affaires culturelles du Roi¹⁶⁰⁰, ou, pour dire plus clairement les choses, de la propagande royale qui servira la centralisation de tous les pouvoirs, y compris le pouvoir intellectuel. En s'adjoignant Chapelain comme conseiller, Colbert a fondé la « Petite Académie », où, nous explique Charles Perrault qui en faisait partie, il « voulut assembler un nombre de gens de lettres et les avoir auprès de lui pour prendre leur avis sur ces matières et former une espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendantes des belles lettres »¹⁶⁰¹. Grâce à Colbert et à son « entreprise de communication », tous les arts deviennent instruments de diffusion de la gloire du souverain. Le récit de Charles Perrault nous paraît de ce point de vue plus éloquent qu'un commentaire historique :

Il [Colbert] songea qu'il aurait à faire travailler non seulement à achever le Louvre, entreprise tant de fois commencée et toujours laissée imparfaite, mais à faire élever beaucoup de monuments à la gloire du Roi, comme des arcs de triomphe, des obélisques, des pyramides, des mausolées : car il n' y a rien de grand ni de magnifique qu'il ne se proposât d'exécuter. Il songea qu'il faudrait battre quantité de médailles pour consacrer à la postérité la mémoire des grandes actions que le Roi avait déjà faites et qu'il prévoyait devoir être suivies d'autres encore plus grandes et plus considérables¹⁶⁰².

Pour rendre compte de ces grandes actions, il faut évidemment de grands écrivains : la « Petite Académie » était aussi prévue à cet effet : « L'intention de M. Colbert était que nous travaillions à l'histoire du Roi ». C'est Louis XIV lui-même qui transmettra au petit groupe ses intentions, lors de l'entrevue que lui ménage Colbert avec le Roi et que nous rapporte Charles Perrault :

Après que M. Colbert nous eut présentés au Roi, il nous dit ces paroles : « Vous pouvez, Messieurs, juger de l'estime que je fais de vous, puisque je vous confie la chose du monde qui m'est la plus précieuse, qui est ma gloire. Je suis sûr que vous ferez des merveilles ; je tâcherai de ma part de vous fournir de la matière qui mérite d'être mise en œuvre par des gens aussi habiles que vous êtes. »¹⁶⁰³

Tout ce que le Roi entreprend n'a donc qu'un seul but : sa gloire, « la chose du monde qui [lui] est la plus précieuse ». Mais il se méfie des écrivains, dont il avait pu, au temps de la Fronde, constater la liberté d'esprit et apprendre à mesurer la dangerosité. On voit à quel point, dans ses *Mémoires*, il est sensible à la puissance de la plume, capable, il l'a bien

¹⁶⁰⁰ Colbert n'aura officiellement la charge de « surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France » que le 1^{er} janvier 1664. Mais les réunions de la « Petite Académie » commencent, nous dit Perrault, « [d]ès la fin de l'année 1662, M. Colbert ayant prévu ou sachant déjà que le Roi le ferait surintendant de ses bâtiments », *Mémoires de ma vie*, par Paul Bonnefon, Paris, Renouard, Laurens, 1909, p. 34.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁰² *Ibid.*

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 40-41.

compris, de façonner l'image d'un Roi. Il tient à en avertir son fils, et est décidé, on le voit aussi, à ménager des contre-feux, c'est, explique-t-il, le sens de ses Mémoires :

Et ne doutant pas que les choses assez grandes et assez considérables où j'ai eu part, soit au-dedans, soit au dehors de mon royaume, n'exercent un jour diversement le génie et la passion des écrivains, je ne serai pas fâché que vous ayez ici de quoi redresser l'histoire si elle vient à s'écarter et à se méprendre, faute d'avoir bien pénétré mes projets et leurs motifs.¹⁶⁰⁴

Aussi était-il plus prudent de choisir et de fidéliser ces écrivains qui trouvèrent dans le mécénat établi par Colbert une solution de remplacement à la disparition brutale de Fouquet¹⁶⁰⁵. Là encore, Perrault nous explique que ces gratifications furent particulièrement appréciées : « M. Colbert fit un fonds de la somme de cent mille livres sur l'état des bâtiments du roi, pour être distribuée aux gens de lettres. Tout ce qui se trouva d'hommes distingués pour l'éloquence, la poésie, les mécaniques et les autres sciences, tant dans le royaume que dans les pays étrangers, reçurent des gratifications »¹⁶⁰⁶. Faire partie de la liste des protégés du Roi représentait certes une consécration et permettait de bénéficier d'une stabilité financière, mais obligeait à une soumission totale que les auteurs de la première génération n'avaient jamais connue. Le Vau, Le Brun et Le Nôtre, qui avaient créé Vaux-le-Vicomte, vont désormais consacrer leur talent à Versailles. Corneille, Molière, Racine se placent au service du Roi en échange de sa protection financière. Corneille, qui avait retrouvé avec *Œdipe* le goût du théâtre grâce à Fouquet¹⁶⁰⁷, se tourne à nouveau vers ce jeune Roi en qui il avait tant cru au moment de la Fronde et qui l'avait

¹⁶⁰⁴ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 372.

¹⁶⁰⁵ Fouquet avait fondé un salon dès la fin de la Fronde, d'abord à Saint-Mandé, près de Paris, puis à Vaux-le-Vicomte. Il y recevait Paul Pellisson (qui fut son secrétaire et le suivit dans sa disgrâce avant de retrouver la liberté et la confiance de Louis XIV dont il devint l'historiographe), Perrault, Quinault, Ménage, La Fontaine, Scarron, Boisrobert ou Madame de Sévigné. Fouquet, lui-même homme de Lettres, écrit poèmes, chansons, énigmes et bouts-rimés. Il pensionne et soutient de nombreux poètes, peintres ou sculpteurs (dont Corneille, Scarron ou Gombauld), remarque Molière et lui commande, pour les fêtes de Vaux en août 1661, la comédie-ballet *Les Fâcheux*, dont Pellisson écrit le prologue et Lully la musique. Après la dure période de Mazarin et de la Fronde (voir *supra*, p. 348 : « Une catastrophe pour le théâtre »), la générosité de Fouquet est perçue comme un nouvel âge d'or. En fait, comme le fait remarquer Emmanuel Bury : « L'espace culturel créé par Fouquet pendant quatre ou cinq ans a permis à quelques auteurs majeurs de ce qu'on appellera plus tard "le classicisme" de venir à maturité », *La « culture Fouquet » : précieuses et galants dans Les années Fouquet : politique, société, vie artistique et culturelle dans les années 1650*, colloque organisé conjointement par l'Université de Versailles-Saint-Quentin, la Société des amis de Versailles et la Conservation du Château de Versailles en collaboration avec le Séminaire d'histoire moderne de l'Université de Marburg à Versailles, 26-27 mai 2000, Münster, 2001, p. 109.

¹⁶⁰⁶ *Mémoires de ma vie*, éd. cit., p. 48.

¹⁶⁰⁷ Corneille lui rendant hommage dans le poème qui précède *Œdipe*, puis dans l'avis « Au lecteur », insiste sur le fait qu'il lui a rendu le goût d'écrire : « Oui, généreux appui de tout notre Parnasse, / Tu me rends ma vigueur lorsque tu me fais grâce, / Et je veux bien apprendre à tout notre avenir / Que tes regards bénins ont su me rajeunir », *Vers présentés à Monseigneur le Procureur Général Fouquet, surintendant des Finances*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome II, v. 25-28, p. 15-16. « Chacun sait que ce grand ministre n'est pas moins surintendant des belles-lettres que des finances, que sa maison est aussi ouverte aux gens d'esprit qu'aux gens d'affaires [...]. Ces vérités sont connues de tout le monde, mais tout le monde ne sait pas que sa bonté s'est étendue jusqu'à ressusciter les Muses ensevelies dans un long silence, et qui étaient comme mortes au monde, puisque le monde les avait oubliées », « Au lecteur », *ibid.*, p. 17.

sans doute déçu¹⁶⁰⁸. *La Toison d'or*, en février 1661, prend place au milieu des fêtes qui entourent l'avènement du Roi-Soleil.

Car, pour consacrer sa gloire, le Roi a besoin d'événements que l'on qualifierait aujourd'hui de « médiatiques ». « Le Roi ne cherchait que la gloire », écrit Mme de Motteville, en l'année 1661¹⁶⁰⁹. Les fêtes se succèdent, toutes plus magnifiques les unes que les autres. Encore une fois, Perrault exprime très bien cette nécessité de mettre en œuvre une politique du spectacle (ou un spectacle politisé) que Colbert va organiser :

[Colbert] songea [...] que tous ces grands exploits devaient être mêlés de divertissements dignes du prince, de fêtes, de mascarades, de carrousels et d'autres délassements semblables, et que toutes ces choses dev[aient] être décrites et gravées avec esprit et entente pour passer dans les pays étrangers¹⁶¹⁰.

Voltaire avait décrit la période d'après-Fronde comme une libération. Le retour du Roi puis celui de Mazarin à Paris furent prétexte à une débauche de festivités : « La Cour, depuis le retour triomphant de Mazarin, s'occupait de jeu, de ballets, de la comédie, qui, à peine née en France, n'était pas encore un art, et de la tragédie, qui était devenue un art sublime entre les mains de Pierre Corneille »¹⁶¹¹. Mais, depuis lors, ce tourbillon ne s'était plus interrompu. Entre le Louvre, Vincennes, Chambord, Fontainebleau ou Saint-Germain, la Cour, nomade, profite de fêtes somptueuses, où Lully, entré au service du Roi avec le *Ballet royal de la Nuit*, fait merveille. Il est devenu dès mars 1653 compositeur de la musique instrumentale, puis, en 1661, surintendant de la musique du Roi. Indispensable, omniprésent, il enchaîne les ballets de cour¹⁶¹², puis les comédies-ballets¹⁶¹³ et les tragédies lyriques¹⁶¹⁴. Les pièces de théâtre sont devenues pièces à machines, véritables féeries, où l'on rivalise d'enchantements pour les yeux et les oreilles et d'innovations techniques¹⁶¹⁵. Un sommet fut atteint dans la somptuosité des fêtes en juin 1662. Le 5 et le 6 juin, en l'honneur du Dauphin qui était né en novembre, un Grand Carrousel eut lieu entre le

¹⁶⁰⁸ Voir *supra*, « Le Soleil levant », p. 404. Voltaire affirme que Louis XIV aimait le théâtre de Corneille : « Il lisait les tragédies de Corneille et se formait le goût, qui n'est que la suite d'un sens droit et le sentiment prompt d'un esprit bien fait », *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., tome II, p. 3. Rappelons la « trahison » du pouvoir envers Corneille : la charge de procureur des États de Normandie lui est retirée au bout d'un an, après la libération des Princes, en mars 1651. Rappelons aussi l'échec de *Pertharite* (voir *supra* p. 364), qui, nous dit Fontenelle, l'a « rebuté du théâtre ».

¹⁶⁰⁹ *Mémoires*, éd. cit., p. 509.

¹⁶¹⁰ *Mémoires de ma vie*, éd. cit., p. 35.

¹⁶¹¹ *Le Siècle de Louis XIV*, éd. cit., tome II, p. 6.

¹⁶¹² Citons entre 1653 et 1660 : *Ballet des Proverbes*, *Ballet du Temps*, *Ballet des Plaisirs*, *Le Grand Ballet des Bienvenus*, *Ballet de Psyché ou de la puissance de l'amour*, *La Galanterie du Temps*, *L'Amour malade*, *Ballet d'Alcidiane*, *Ballet de la Raillerie*, *Ballet de Toulouse*, *Ballet de la revente des habits du ballet*.

¹⁶¹³ Entre 1664 et 1671, Lully crée une série de neuf comédies-ballets avec Molière : *La Princesse d'Élide*, *Le Mariage forcé*, 1664 ; *L'Amour médecin*, 1665 ; *La Pastorale comique*, *Le Sicilien*, 1667 ; *George Dandin*, 1668 ; *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669 ; *Les Amants magnifiques*, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670 ; *Psyché* (en collaboration avec Corneille et Quinault, œuvre charnière vers l'opéra), 1671.

¹⁶¹⁴ Plus tard, et surtout avec Quinault : *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675).

¹⁶¹⁵ Voir *supra*, p. 355-356.

Louvre et les Tuileries, sur la place à laquelle il a laissé son nom. Les préparatifs, commencés sept mois à l'avance, furent grandioses : travaux de terrassement, aménagement de tribunes et de gradins pour quinze mille personnes. La reine mère, Anne d'Autriche, la reine Marie-Thérèse, la reine d'Angleterre, sœur de Charles II, étaient assises sous un dais de satin incarnat liséré d'or. Le ballet équestre était composé de cinq quadrilles (Romains, Persans, Turcs, Indiens, « Sauvages de l'Amérique ») dirigés respectivement par le Roi, Monsieur, le prince de Condé, le duc d'Enghien, et le duc de Guise. Étincelant de pierreries, Louis, en *imperator romain*, portait un bouclier représentant un soleil, qui devint définitivement l'emblème du Roi accompagné de la devise : *Nec pluribus impar*¹⁶¹⁶ : la « mythistoire », selon le terme de J. M. Apostolidès, s'impose dorénavant comme l'idéologie indiscutable de la monarchie absolue¹⁶¹⁷. Cette conception de la culture au service du roi est nouvelle. Certes, Richelieu avait instauré, nous l'avons vu, un « protectorat » en même temps qu'un contrôle des écrivains autour de lui. Mais cette « manutention » laissait aux esprits rebelles suffisamment d'initiatives (on l'a vu par exemple avec Corneille ou Du Ryer), et surtout s'appuyait sur un idéal de grandeur morale et de générosité approuvé de tous¹⁶¹⁸. La situation n'est plus du tout la même : toute nouvelle production artistique, affirme J. M. Apostolidès, est désormais soumise à la censure de la « Petite Académie », et se doit de travailler uniquement à la gloire du Roi. « La fonction d'intellectuel exclut toute idée d'originalité et de liberté dans la création. Le pouvoir entend régir la production de l'art comme il le fait des autres biens : c'est Louis

¹⁶¹⁶ « Je crus que, sans s'arrêter à quelque chose de particulier et de moindre, elle devait représenter en quelque sorte les devoirs d'un prince, et m'exciter éternellement moi-même à les remplir. On choisit pour corps le soleil, qui, dans les règles de cet art, est le plus noble de tous, et qui, par la qualité d'unique, par l'éclat qui l'environne, par la lumière qu'il communique aux autres astres qui lui composent comme une espèce de cour, par le partage égal et juste qu'il fait de cette lumière à tous les divers climats du monde, par le bien qu'il fait en tous lieux, produisant sans cesse de tous côtés la vie, la joie et l'action, par son mouvement sans relâche, où il paraît néanmoins toujours tranquille, par cette course constante et invariable, dont il ne s'écarte et ne se détourne jamais, est assurément la plus vive et la plus belle image d'un grand monarque. Ceux qui me voyaient gouverner avec assez de facilité et sans être embarrassé de rien, dans ce nombre de soins que la royauté exige, me persuadèrent d'ajouter le globe de la terre, et pour âme *nec pluribus impar* : par où ils entendaient ce qui flattait agréablement l'ambition d'un jeune roi, que, suffisant seul à tant de choses, je suffirais sans doute encore à gouverner d'autres empires, comme le Soleil à éclairer d'autres mondes, s'ils étaient également exposés à ses rayons. Je sais qu'on a trouvé quelque obscurité dans ces paroles, et je ne doute pas que ce même corps n'en pût fournir de plus heureuses. Il y en a même qui m'ont été présentées depuis ; mais celle-là étant déjà employée dans mes bâtiments et en une infinité d'autres choses, je n'ai pas jugé à propos de la changer », *Mémoires pour l'instruction du dauphin* (1662), p. 569-570.

¹⁶¹⁷ « La machine étatique secrète sa propre mythologie, celle de l'*Imperium romanum* ; elle lui permet de penser et renforcer son pouvoir, elle donne une cohérence à sa politique et un sens à ses actions. [...] En s'affirmant comme héritiers présomptifs de l'empire romain, les monarques absolus se doivent de réaliser un idéal de gouvernement existant en dehors d'eux, doué d'une matérialité et d'une objectivité perceptible par tous. L'autonomie du modèle historique justifie à leurs yeux l'autonomie de leur politique. Ils n'ont pas de compte à rendre à la nation ; ils ne cherchent même pas le consensus, puisqu'il s'agit pour eux de récupérer l'héritage légitime de l'empire », *Le Roi-Machine*, éd. cit., p. 66-67.

¹⁶¹⁸ Voir *supra*, p. 334-335.

XIV le créateur, les artistes ne sont que les instruments dociles "qui résonnent quand le roi les touche" »¹⁶¹⁹.

Après le gouvernement souple et sinueux de Mazarin, qui avait su cependant mater les révoltes, signer la paix attendue depuis trente ans, affermir la monarchie, le « roi de gloire » s'est imposé, nouvel Alexandre, nouveau Jupiter, incarnation de Dieu sur Terre. Avec l'assurance d'une légitimité sacrée, la volonté d'être obéi et respecté à tous les niveaux et sans restriction, la conviction d'être le seul à mériter cette reconnaissance, il attend la soumission totale des artistes, qui n'ont d'autre raison d'existence, selon lui, que sa glorification. Comment, à partir de cette mutation politique et culturelle, où l'État, à peine sorti d'une crise qui l'ébranla sur ses bases, se retrouve incarné en un Roi-Dieu, les auteurs des pièces de notre corpus vont-ils adapter leur réflexion politique et tragique sur la guerre et la défaite et sur les relations du héros, vainqueur ou vaincu, avec le pouvoir, la morale, l'amour ? L'idéal monarchique qu'ils présenteront sera-t-il le reflet de celui voulu par Louis XIV et quelle place le peuple tiendra-t-il dans ce nouvel espace politique ?

II- UN ÉTAT « CLASSIQUE » ?

En 1652, s'ouvre le salon de Madeleine de Scudéry, en 1654, celui de Mme Fouquet à Saint-Mandé. La littérature, qui a joué un rôle actif et virulent dans la Fronde, exige une rupture avec l'époque Richelieu-Mazarin et les institutions qui les représentent. Le courant précieux qui se développe dans les salons mondains autour des années 1650¹⁶²⁰ correspond à cette volonté de rupture. Les romans de La Calprenède (*Cléopâtre*, publié en 1647, inspirera *Timocrate* de Thomas Corneille) et de Mademoiselle de Scudéry (*Le Grand Cyrus*¹⁶²¹, en dix volumes paraît de 1649 à 1653 et *Clélie*, également en dix volumes de 1654 à 1661) imposent une nouvelle conception de l'héroïsme soumis à l'amour. Comme à l'époque de l'amour courtois, le « chevalier » doit une parfaite obéissance à sa Dame et est prêt à lui sacrifier sa gloire si elle l'exige. L'héroïsme du cœur commence à remplacer l'héroïsme du bras. Cette influence se fera sentir sur les pièces après 1655 par une

¹⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 30-31 (la citation est de Chapelain).

¹⁶²⁰ Antoine Adam situe très exactement le début de la préciosité en 1654. « Je ne veux pas dire, on s'en doute, que le mot de précieuse est inconnu avant cette date, et nous sommes reconnaissants à M. Bray des exemples intéressants qu'il en donne et dont certains remontent au XIV^e siècle. Mais ils restent étrangers à la mode précieuse qui est notre étude », *La Préciosité*, dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1951, n° 1-2, p. 35.

¹⁶²¹ Bien que signé par son frère dans les éditions du XVII^e siècle (Mr de Scudéry, Gouverneur de Notre Dame de la Garde) le roman est attribué généralement à Madeleine par les contemporains, puis par la critique universitaire, depuis le XIX^e siècle.

recrudescence du romanesque qui touche surtout Thomas Corneille et Quinault, mais n'épargne pas non plus le grand Corneille (*Œdipe, La Toison d'Or*¹⁶²²) ni plus tard Racine (*Alexandre*, 1665). Le parler d'amour supplante peu à peu le parler de gloire. Le héros est désacralisé, et l'éthique de la gloire qui fondait la noblesse française laisse la place à une éthique du sentiment : moyen commode qui permettra de ne plus placer au cœur des tragédies la problématique politique, qui doit seule appartenir au Roi.

En 1661, l'arrivée au pouvoir de Louis XIV et la mise en œuvre de la propagande royale correspondent à ce que l'on a coutume d'appeler couramment « le classicisme ». En ce qui concerne plus particulièrement l'esthétique théâtrale, J. Truchet, pour tenter de définir la tragédie classique des années 1660, fait remarquer, en s'en tenant « aux caractères superficiels de la production tragique », précise-t-il, l'importance accordée à l'art dramatique à cette époque : « trois théâtres permanents, officiellement installés, qui ne cessent de créer des pièces nouvelles : situation exceptionnelle qui ne s'est jamais rencontrée précédemment et qui ne durera pas ». Il insiste d'autre part sur la présence de dramaturges « féconds et pleins de talent », qui « connaissent leur métier, [...] respectent les règles d'un genre dont la discipline est maintenant tout à fait fixée », dont le « langage est châtié [et la] versification rigoureuse » et qui ont su limiter, ajoute-t-il, les aspects les plus excessifs du romanesque précieux¹⁶²³.

Ces deux tendances, ces deux courants vont se manifester, dans les pièces de cette dernière période étudiée, sous deux aspects. D'une part, la préciosité, qui règne désormais dans les salons, impose une nouvelle image de l'héroïsme. Un nouveau héros (un nouveau vainqueur) prend le relais du guerrier des années 1630-1650. Paré de toutes les perfections galantes, il n'accorde plus d'importance au pouvoir politique et prône l'amour comme unique idéal. La conséquence en est une simplification manichéenne de la psychologie des personnages, les valeurs négatives (lâcheté, égoïsme, machiavélisme) se retrouvent toutes

¹⁶²² L'abbé d'Aubignac a critiqué le style précieux d'*Œdipe*. Il s'en prend en particulier au vers 56 « Contre une Ombre chérie avec tant de fureur », qu'il commente ainsi : « Voilà bien aimer à la mode des précieuses, furieusement. Est-il possible que M. Corneille renonce maintenant aux expressions nobles et qu'il s'abandonne par négligence ou par dérèglement à celles que les honnêtes gens et la scène du Palais-Royal ont traitées de ridicules ? », *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée L'Œdipe*, dans *Œdipe* de Corneille et de Voltaire, par Denis Reynaud et Laurent Thirouin, Publication de l'Université de Saint-Étienne, p. 123. Somaize, par ailleurs, dans son *Dictionnaire* met en scène deux précieuses qui démontrent à leur ami Félix combien le style de Cléocrète dans *Le Criminel innocent* (c'est-à-dire le style de Corneille dans *Œdipe*) relève de la préciosité. Elles citent tout d'abord quatre des vers que Corneille adresse à Fouquet, en tête de sa tragédie, puis plusieurs vers tirés de la pièce et en font une analyse précise, prouvant ainsi à leur ami que Corneille pouvait « s'énoncer par des paroles semblables à celles qui [leur] sont ordinaires ». Félix réticent (« qui ne pouvait digérer que le grand Cléocrète parlât précieux ») avoue finalement que la mode précieuse a conquis le monde littéraire et que « sans doute il n'y avait point d'auteur qui n'eût ces façons de parler particulières et extraordinaires, soit qu'il écrivit en prose ou en vers », *Le Grand Dictionnaire des précieuses*, par le Sieur de Somaize, Paris, chez P. Jannet / J. Ribou, 1661, tome I, article « Émilie », p. 83-92.

¹⁶²³ *La Tragédie classique en France*, éd. cit., p. 136-137.

reportées sur le vaincu. Corollairement, l'agressivité guerrière se déplace sur les femmes, qui continuent leur évolution et prennent bien souvent seules les initiatives. D'autre part, la politique monarchiste de l'après-Fronde impose une nouvelle conception de l'État, un État dont la légitimité et le fonctionnement sont impossibles à contester : aucune des pièces de cette période n'échappe au thème de l'usurpation et de son échec. Dans cet État, le peuple reste actif, mais son image se brouille à nouveau et renoue avec cet aspect d'im maturité et d'instabilité qui le caractérisait dans les premières pièces du corpus. Enfin et surtout, ce nouvel idéal politique donne à la religion une place de second plan. L'intervention du Ciel apparaît dans les pièces de cette période plus rhétorique que dramatique. On s'y réfère toujours, mais plus pour en obtenir une approbation et un soutien que parce qu'on attend de lui une action décisive. Il n'est évoqué que pour entériner des faits déjà accomplis, qui sont d'ailleurs toujours des actions moralement justes. Le Ciel ne fait que confirmer la morale humaine, il est irrémédiablement du côté de la vertu et de l'innocence : aucun héros ne subit désormais l'injustice du destin, comme dans les pièces de la première période étudiée. Les Dieux sont, sinon morts, du moins étrangement absents.

II-1- Un nouvel héroïsme

Dans l'immédiate après-Fronde, toujours soumise à l'autorité du Cardinal, derrière laquelle s'efface provisoirement le Roi, on retrouve, dans les pièces dont nous disposons, le climat de la Fronde et les conséquences qu'elle a entraînées dans les mentalités. La chute des valeurs guerrières, constatée déjà dans les pièces de l'époque de la Fronde, se poursuit. D'une part, la gloire, l'amour de la patrie, l'engagement dans une cause politique, la raison d'État qui motivaient l'action tragique dans les années 1630-1645 sont remplacés soit par une ambition purement individualiste servie par un machiavélisme dévoyé qui n'est plus justifié par l'intérêt de l'État, soit par ce que Madeleine de Scudéry nomme « l'ambition amoureuse »¹⁶²⁴. D'autre part, des personnages sans morale qui ont fait de l'hypocrisie leur propre nature deviennent les moteurs de l'action tragique, tout en étant irrémédiablement voués à l'échec au nom de « cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux »¹⁶²⁵. Pour les combattre, un nouveau héros se révèle, porteur des qualités jugées indispensables dans les cercles précieux. Ce vainqueur reste toujours admirable et digne d'estime, mais sa grandeur, sa générosité, sa droiture, sa gloire sont placées au service de l'amour, qui a surclassé toutes les autres ambitions humaines. La femme, détentrice des pouvoirs,

¹⁶²⁴ *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Coubé, 1660, tome II, p. 1177.

¹⁶²⁵ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, p. 122.

dispensatrice de récompenses, dirige l'action et devient l'héroïne dynamique de la pièce. La dialectique tragique qui unissait vaincu et vainqueur dans les pièces de l'époque Richelieu s'est donc profondément modifiée.

II-1-1- Individualisme et machiavélisme

Le vaincu n'est plus le personnage tragique « ni bon ni méchant », coupable plus « d'erreur que de crime »¹⁶²⁶, animé par le désir de gloire et racheté par sa mort digne d'admiration. Il n'est pas non plus, comme dans les pièces de la seconde période, un monstre dénaturé, comme ces femmes-tyrans qui poussaient aux extrêmes le machiavélisme, pour accéder à la seule valeur par elles reconnue : le pouvoir. Reniant leur féminité, leur maternité, les sentiments humains les plus « naturels », elles accédaient cependant à un statut tragique par cet excès, par cette grandeur, par cet absolu dans la barbarie, par cette rage aussi, féminine, à vouloir rivaliser avec la cruauté masculine. Cette fois, le vaincu est mû par une ambition des plus communes, un désir de pouvoir banal, qui se passerait de brutalité si c'était possible. L'action tragique ne repose plus sur « ces événements illustres et dignes de la tragédie », comme la définissait Corneille¹⁶²⁷. Pas de revanche à prendre sur un usurpateur (comme pour Héraclius, Don Sanche ou Pertharite), pas de vengeance ancrée dans le cœur depuis des années comme pour Cléopâtre ou Marcelle ou Léontine (*Rodogune*, *Théodore ou Héraclius*), ni non plus de folie mêlée de sadisme qui rende le tyran « exceptionnel » dans sa cruauté, comme le Néron de *La Mort de Sénèque*, et surtout aucune motivation politique. Le personnage agissant, celui qui va déclencher la tragédie n'est, la plupart du temps, porté par aucun sentiment noble, aucune volonté de réparer une injustice ou de recouvrer un trône usurpé. Il agit uniquement poussé par une ambition individualiste, qui a pour corollaires l'ingratitude, l'égoïsme, le sacrifice des autres¹⁶²⁸. Son machiavélisme n'est pas celui d'une Cléopâtre ou d'un Néron, excessif et dévastateur. Il le pratique, non par pure méchanceté, mais parce que c'est le moyen

¹⁶²⁶ Voir *supra*, p. 148-149.

¹⁶²⁷ *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter...*, éd. cit., p. 171.

¹⁶²⁸ On pense à la définition de l'âme faible qu'a donnée Descartes dans le traité des *Passions de l'âme* (1649), première partie, art. 48 : « Or, c'est par le succès de ces combats que chacun peut connaître la force ou la faiblesse de son âme. Car ceux en qui naturellement la volonté peut le plus aisément vaincre les passions et arrêter les mouvements du corps qui les accompagnent ont sans doute les âmes les plus fortes. Mais il y en a qui ne peuvent éprouver leur force, parce qu'ils ne font jamais combattre leur volonté avec ses propres armes, mais seulement avec celles que lui fournissent quelques passions pour résister à quelques autres. Ce que je nomme ses propres armes sont des jugements fermes et déterminés touchant la connaissance du bien et du mal, suivant lesquels elle a résolu de conduire les actions de sa vie. Et les âmes les plus faibles de toutes sont celles dont la volonté ne se détermine point ainsi à suivre certains jugements, mais se laisse continuellement emporter aux passions présentes, lesquelles, étant souvent contraires les unes aux autres, la tirent tour à tour à leur parti et, l'employant à combattre contre elle-même, mettent l'âme au plus déplorable état qu'elle puisse être », Paris, le livre de poche, les Classiques de la Philosophie, 1990, p. 72..

assuré d'obtenir ce qu'il veut. Sa stratégie est simple : parvenir à ses fins par n'importe quel chemin, sans s'embarrasser d'aucun scrupule, en mentant et dissimulant autant que nécessaire. Autour de lui et contre lui, les personnages vertueux interviennent, mais semblent comme contaminés par cette absence de grandeur : dans la vertu comme dans le vice, une sorte de banalisation ou de normalisation s'est imposée, sauf, peut-être, pour les femmes, qui prennent le relais de l'excès ou de l'héroïsme.

Prenons le cas de Commode dans la pièce de Thomas Corneille, *La Mort de l'empereur Commode* (1657). Commode est un tyran qui a accumulé les crimes, n'a épargné personne, ni les citoyens romains, ni ses proches, par pur intérêt personnel dès qu'un obstacle se présentait¹⁶²⁹. Ce comportement ne scandalise pas pourtant outre mesure son entourage. Au contraire, Commode semble soutenu par des serviteurs dévoués, Électus et Laetus, deux jeunes seigneurs, parfaits honnêtes hommes, qui lui resteront fidèles aussi longtemps que possible. Il est apprécié (du moins par son titre d'empereur) de Marcia, fille de Pertinax, un homme respecté, qui est passé du service de Marc Aurèle – son père – au sien, et qu'il veut honorer en épousant sa fille. Bien que tyran, il bénéficie donc d'un entourage plutôt bienveillant. Seule Helvie, la sœur de Marcia, se montre critique à son égard, mais ce ne sont pas les raisons politiques qui vont déclencher le complot qui est au cœur de l'action et que Commode réussit à déjouer (IV, 1), provoquant ainsi un rebondissement avant son échec final. Helvie a beau être indignée par les crimes du tyran dès la scène d'exposition, il faudra attendre qu'il s'en prenne à elle personnellement et à sa famille pour qu'elle se décide à fomenter un attentat où elle entraîne Laetus, son amant. Car ce qui déclenche la révolte des deux amoureux n'est pas un nouveau crime d'État ou une injustice politique, mais la décision de Commode, à l'acte II, scène 5, de rejeter Marcia dont il ne supporte plus la pression importune et d'épouser Helvie, la menaçant, en cas de refus, de s'en prendre à son père. Ainsi, ni l'attitude de Commode, ni celle de ses opposants n'est motivée par des raisons politiques, par la vengeance ou par l'intérêt d'État. Pour Commode, il s'agit d'un caprice amoureux nourri par l'orgueil : lassé d'être trop « pressé » par l'ambition importune de Marcia (qui se serait servie selon lui d'Électus pour l'influencer¹⁶³⁰), il se tourne tout simplement vers sa sœur et explique ce changement de manière très naturelle à Laetus, dont il ignore, semble-t-il, les sentiments :

¹⁶²⁹ C'est ce qu'Helvie tente d'expliquer à sa sœur Marcia qui tient absolument à l'épouser. Elle le lui rappelle ironiquement : « En effet, sa fureur au meurtre toujours prête / Des meilleurs Citoyens n'a pas proscrit la tête, / Et nous n'avons pas vu ce cruel Empereur / Tremper dès lors ses mains dans le sang de sa soeur ? », sans compter que la mort de l'impératrice, son épouse, n'est pas très claire : « Et sur quelques soupçons, si j'en crois un bruit sourd, / L'Impératrice même eut un destin bien court », *La Mort de l'empereur Commode*, éd. cit., I, 1, p. 217-218.

¹⁶³⁰ Il se confie à Laetus : « Mais sans doute Électus pour plaire à son envie, / À m'avoir trop pressé, ne l'a pas bien servie, / Et n'a fait qu'exposer à mon aversion / L'impatient orgueil de son ambition. / Vaine d'un bel

Oui, d'un beau feu mon cœur pour elle atteint,
 Déjà depuis longtemps soupire et se contraint,
 L'amour de Marcia trop puissant sur mon âme,
 Sans cesse m'opposait quelques restes de flamme,
 Mais enfin, aujourd'hui, je le sens étouffé,
 Et malgré cet obstacle Helvie a triomphé.¹⁶³¹

Cette situation relèverait plutôt de la comédie (on pense, entre autres, à Clitandre dans *Les Femmes savantes*). Dans tous les cas, ses motivations restent uniquement personnelles et dépendent de ses humeurs ou de ses déceptions. À cet égoïsme, à ce comportement capricieux, il joint nécessairement, pour tromper ceux à qui il s'adresse et garder des apparences « humaines », un art de la dissimulation et du mensonge qui atteint, d'une manière générale, des sommets dans les pièces de cette période. Ainsi, on le voit s'humilier devant Marcia et reconnaître ses torts après avoir découvert le complot d'Helvie et de Laetus :

Quoi que ce couple ingrat ait fait, ait projeté,
 J'en suis le seul coupable, et j'ai tout mérité.
À Marcia
 Oui, Madame, c'est moi dont l'ardeur infidèle
 Pour venger votre injure a corrompu leur zèle,
 Et je me plains à tort qu'animés contre moi
 Ils suivent mon exemple à me manquer de foi.¹⁶³²

Il dit comprendre la haine de ses adversaires à son encontre, ainsi que l'amour de Laetus et d'Helvie, amour qu'il affirme désormais vouloir favoriser. Et comble de magnanimité, demande pardon à Marcia pour sa trahison, s'engageant à l'épouser dès le lendemain :

Non, j'ai trop cru, Madame, un amour suborneur
 Je rougis que son charme ait surpris mon courage ;
 Il noircissait ma gloire en vous faisant outrage,
 Et ce n'est pas assez pour en purger mon choix
 De vouloir m'acquitter de ce que je vous dois.
 D'une coupable sœur à ma perte obstinée
 Il faut à votre sort donner la destinée.
 Laetus de ses appâts n'a pu se garantir,
 Ils veulent être unis, il faut y consentir.
 Je vous les abandonne, et dans ce sacrifice,
 Ne remets qu'à demain à vous rendre justice.
 Le trouble où ce succès m'a su précipiter
 Pour calmer ses transports me force à vous quitter ;
 Mais j'atteste les Dieux que rien n'est plus capable
 D'altérer de ce cœur le décret immuable,

espoir et de ma complaisance, / Elle ose comme lui m'étaler sa prudence, / Et je fais sur ma gloire un indigne attentat / Si je ne vais au Temple avec tout le Sénat. / Je cède, mais enfin je veux, quoi qu'elle fasse, / D'un conseil importun punir l'injuste audace, / Et que l'affront d'un Trône à ces vœux échappé / Me venge d'un pouvoir sur le mien usurpé », *ibid.*, II, 4, p. 235-236.

¹⁶³¹ *Ibid.*, II, 4, p. 236.

¹⁶³² *Ibid.*, III, 4, p. 261-262.

Et que l'effet demain justifiant ma foi,
Vous serez hors d'état de vous plaindre de moi.¹⁶³³

En réalité, derrière un discours où il met en avant les mots et les valeurs de la générosité, il prépare une terrible vengeance et a décidé de faire massacrer tout son entourage. Marcia découvre la vérité lorsque Laetus, au début de l'acte V, lui apporte les tablettes où Commode a rédigé ses ordres :

Le barbare ! à sa haine abandonner ma vie !
S'immoler Électus, Vous, Pertinax, Helvie.
Et pour porter sa rage au dernier attentat,
Proscrire en même temps la moitié du Sénat !
Je ne puis sans horreur m'en souffrir la pensée.¹⁶³⁴

Il n'a donc cessé de mentir et de feindre, et c'est d'ailleurs à cause de cette attitude machiavélique qu'il provoque lui-même son propre échec. Il finit, en effet, par inspirer tant de dégoût à Flavian, son capitaine des gardes, que celui-ci le trahit. Comme tous les autres personnages machiavéliques des pièces de cette période, son comportement amoral entraîne sa chute : incapable d'une action noble, condamnant même ceux qui lui restent fidèles (Marcia, Électus, Pertinax, une partie du Sénat), il se retrouve isolé, sans soutien, trop dangereux, trop incontrôlable pour que ses propres amis lui laissent le pouvoir¹⁶³⁵. C'est donc lui seul qui va entraîner sa perte, et non ses adversaires dont la tentative d'attentat avait été déjouée. L'individualisme de son comportement, renforcé par l'absence de toute valeur morale, se retrouve jusque dans sa mort qu'il affronte seul, contrairement au vaincu héroïque des pièces de l'époque Richelieu, et qu'il considère, autre caractéristique de son individualisme, comme une ultime manifestation de sa liberté, un privilège assumé, voire revendiqué avec force¹⁶³⁶.

Les autres personnages de la pièce semblent apparemment poussés par des motifs plus vertueux, mais l'individualisme marque aussi leur comportement. Helvie justifie son attentat en accusant Commode de ruiner le pays et de faire régner l'injustice :

Jette un moment les yeux sur tes proscriptions.
Vois de là sous ton nom tes provinces pillées,
De leur premier éclat tristement dépouillées,
Servir d'injuste proie à qui pour s'enrichir
Dans d'infâmes emplois ne craint pas de blanchir.
Vois-y, vois-y partout ce funeste ravage
Qu'exercent d'autre part l'avarice et la rage,

¹⁶³³ *Ibid.*, IV, 4, p. 262.

¹⁶³⁴ *Ibid.*, V, 1, p. 266.

¹⁶³⁵ Nous avons ainsi constaté que la principale cause de l'échec des complots dans les pièces de cette période 1653-1663 était le manque d'humanité de leurs dirigeants. Voir *supra*, p. 201-202.

¹⁶³⁶ Rappelons que c'est en lançant des blasphèmes que ces personnages machiavéliques quittent la vie. Trop imbus d'eux-mêmes pour admettre leurs erreurs, ils ne peuvent attribuer leur défaite qu'à l'injustice du Ciel. Voir *supra*, p. 222.

Lorsque de ton pouvoir leurs Tyrans revêtus
 Se font de tes forfaits d'éclatantes vertus,
 Et que pour t'imiter dans tes noires maximes
 Regardant tes Sujets comme autant de victimes,
 Ces demi-Souverains par de lâches rigueurs,
 S'en immolant les biens, t'en dérobent les cœurs.¹⁶³⁷

Mais est-elle si différente du tyran qu'elle condamne ? Nous avons vu qu'elle avait attendu d'être personnellement menacée pour agir¹⁶³⁸. Commode va plus loin. Il est persuadé que son réel motif est le même que celui de sa sœur : l'ambition. Il en fait la démonstration à Flavian, au moment où le complot est découvert :

Non, Flavian, un crime et si noir et si bas
 Engage plus de cœurs qu'il n'a montré de bras.
 Le coup qu'à d'autres mains ils auront cru remettre,
 Helvie aura sans doute osé se le permettre
 Et selon son transport croyant l'exécuter,
 Fait avorter la trame à la précipiter.
 Peut-être que ma mort où l'inhumaine aspire
 Ouvrait à quelque Amant un chemin à l'Empire ;
 Et que d'un attentat pour le Trône entrepris
 Ce cœur qu'on me refuse était l'injuste prix.
 Ah, c'est mon désespoir, si méprisant ma peine
 Son amour pour un autre aigrit pour moi la haine.
 C'est là, c'est ce qu'en vain je voudrais pardonner.
 Je sais trop entre nous qui je dois soupçonner ;
 Laetus, l'ingrat Laetus...¹⁶³⁹

Il soupçonne donc la jeune femme de n'agir que par intérêt, par amour et par ambition, pour donner le pouvoir à son amant, Laetus. En réalité, même si ce n'est pas cette raison qui la motive, c'est bien l'intérêt personnel, et non l'amour de la patrie ou la compassion pour le peuple souffrant, comme elle l'avait laissé entendre, qui fait agir Helvie. L'orgueil d'avoir dirigé, en tant que femme, un attentat contre l'empereur et d'avoir surpassé les hommes, trop faibles et trop soumis à son goût, est la gloire à laquelle elle aspire et dont elle refuse d'être dépossédée (nous soulignons) :

Quoi, Laetus, s'il est vrai qu'un pur amour t'inspire,
 Est-ce là m'en prouver le vertueux empire,
Et quand ma gloire avoue un illustre attentat,
La tienne a-t-elle droit d'en affaiblir l'éclat ?
 Je t'aurais prévenu, toi dans la complaisance
 M'ordonnait *une indigne et basse obéissance*,
 Et toujours trop fidèle à ton lâche Empereur
 Tâchait de son hymen à m'adoucir l'horreur ?
 Je ne t'en blâme point, *mais souffre à mon courage*
D'un projet glorieux le parfait avantage,

¹⁶³⁷ *Ibid.*, IV, 2, p. 257.

¹⁶³⁸ Voir ci-dessus, p. 455.

¹⁶³⁹ *Ibid.*, IV, 1, p. 255.

*Et qu'avec tout l'éclat qui suivra ce grand jour,
Je meure digne encor d'emporter ton amour.*¹⁶⁴⁰

L'individualisme caractérise aussi Marcia, la sœur d'Helvie. Malgré l'opposition apparente de leurs motivations, les deux sœurs se retrouvent fort semblables dans l'affirmation de leur personnalité au détriment de l'amour que leur vouent Laetus et Electus, véritables « chevaliers servants ». Marcia, prête à tout pour devenir impératrice, manifeste dès la scène d'exposition ce que Commode appellera « l'impatient orgueil de son ambition »¹⁶⁴¹, « oubliant » volontairement les crimes du tyran¹⁶⁴² et sacrifiant l'amour qu'Électus, à l'acte II, lui avoue. Elle ose même lui demander de s'effacer pour ne pas gêner son accession au pouvoir¹⁶⁴³. Comme Helvie, elle tente de masquer cette ambition purement égoïste sous une apparence vertueuse (faire rejaillir sur son père Pertinax la gloire d'être impératrice et le protéger ainsi de toute disgrâce¹⁶⁴⁴), mais ne résiste pas longtemps à l'ironie de sa sœur¹⁶⁴⁵. Comme Helvie encore, elle souhaite la mort de Commode quand celui-ci bafoue ses ambitions ; et comme sa sœur¹⁶⁴⁶, elle demande à son amant de l'assassiner sans se préoccuper des risques qu'il encourt¹⁶⁴⁷. Comme Helvie enfin, elle veut prendre seule les décisions et n'a confiance en personne, persuadée que tout conseil est intéressé. Ainsi, aveuglée par son ambition, elle refuse d'entendre Électus qui la met en garde contre Commode qui se prépare à faire massacrer tout leur petit groupe. Elle est convaincue qu'il ne l'accuse que par dépit amoureux :

Electus : Ah, que me dites-vous ?

Marcia : Qu'en ton zèle, en ta flamme

Toujours ton intérêt sait déguiser ton âme.

Aussi t'abuses-tu si tu peux présumer

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, III, 3, p. 260. Cette revendication de gloire personnelle est comparable à celle de Théodore reprochant à Didyme de vouloir lui sauver la vie pour « au Ciel aller prendre [s]on rang », éd. cit., V, 5, v. 1634, p. 334. Voir *supra*, p. 403.

¹⁶⁴¹ Dans la scène avec Flavian où il déclare renoncer à Marcia pour Helvie (II, 5). Voir note 1630, p. 455.

¹⁶⁴² Elle reconnaît devant sa sœur que ce ne sont pas les qualités humaines de Commode qui l'attirent : « Il est vrai que Commode a d'injustes maximes ; / Mais le Trône, ma sœur, adoucit bien des crimes, / Et peu dans les plus noirs verraient assez d'horreur / Pour y refuser place auprès d'un Empereur », I, 1, p. 216.

¹⁶⁴³ « S'il est vrai que ce cœur, trop prompt à s'enflammer, / Au peu que j'ai d'appâts se soit laissé charmer, / Si de vos vœux secrets il m'a soumis l'hommage, / Vous me deviez au moins déguiser cet outrage, / Et ne me forcer pas à dégager le mien / D'une estime, où vos feux prendraient trop de soutien », *ibid.*, II, 2, p. 232.

¹⁶⁴⁴ « Comme élevant la Fille il honore le Père, / C'est Pertinax en moi, c'est son sang qu'il révère ; / [...] Je dois pour Pertinax redouter sa fureur, / Et ne pas m'exposer par une vaine audace / À le voir sur un Père entendre sa disgrâce », *ibid.*, I, 1, p. 217.

¹⁶⁴⁵ « *Helvie* : J'aurais tort de combattre un motif si pieux. / *Marcia* : Et bien, si vous voulez, il n'est qu'ambitieux », *ibid.*

¹⁶⁴⁶ Laetus explique à Commode qu'il ne voulait pas le trahir, mais qu'il n'a pu résister à l'amour d'Helvie : « La crainte ne peut rien sur une âme romaine, / Et par ses ordres seuls peut-être trop gardés / Vous ignorez encor ce que vous demandez. / Eux seuls à mon amour par une longue feinte / Ont d'un choix odieux fait souffrir la contrainte, / Et jusques à l'hymen qu'il eut à redouter, / Forcé mon désespoir de ne pas éclater ; / Mais enfin apprenant votre nouvelle flamme, / Il s'est avec horreur emparé de mon âme », *ibid.*, III, 3, p. 259.

¹⁶⁴⁷ « Va dans son lâche sang signer le désaveu. / Ta honte est attachée à celle qu'il m'apprête ; / Pour te justifier apporte-moi sa tête, / Et d'un noble courroux te laissant enflammer / Parais digne aujourd'hui d'avoir osé m'aimer. / Pour moi contre un Tyran c'est lui que tu dois croire, / Je te l'ai déjà dit, il y va de ta gloire, / Et s'il faut t'exciter où t'excite l'honneur, / J'oserai te le dire, il y va de mon cœur », éd. cit., III, 6, p. 256-257.

Que sur tes faux soupçons je songe à m'alarmer.¹⁶⁴⁸

Ainsi, ces deux sœurs, dont on remarque surtout la rivalité et la dureté égoïste, ne sont pas si différentes du tyran dont elles décrivent lucidement les vices. Elles sont l'archétype de ces « femmes fortes » omniprésentes dans cette période, héritières des « mères dénaturées » des années 1645-1650¹⁶⁴⁹, et dont la préciosité des années 1650-1660 ne fera que confirmer le caractère dominateur. On peut conclure de l'étude de cette pièce que tous les personnages, animés ou non d'intentions politiques, n'agissent que pour eux, soit par ambition effrénée comme Marcia, soit par vengeance, amour ou orgueil, comme Commode, Laetus, Électus ou Helvie. On constate le rôle effacé et soumis des hommes – qui n'ont d'autre motivation que l'amour¹⁶⁵⁰ – et la personnalité écrasante des jeunes femmes. L'époque a changé et il semble qu'après la Fronde, on redécouvre tout ce qu'il y a d'ambition personnelle dans la course au pouvoir, une ambition que les femmes désormais veulent prendre en charge.

Cette perspective purement individualiste, accompagnée, pour le personnage du vaincu, d'un machiavélisme qui ne se justifie plus par l'intérêt d'État, se retrouve dans toutes les autres pièces de la même période. On peut ainsi évoquer le cas de Mégabise dans *Darius* (1658) ou de Stilicon et de Maximian dans les pièces du même nom (1660, 1662). La tragédie de Thomas Corneille, *Darius* se rapproche autant de *Timocrate* que de *La Mort de l'empereur Commode*, à laquelle elle succède. On y remarque, contrairement à *La Mort de l'empereur Commode* et comme dans *Timocrate*, un héros masculin affirmé (Darius) et des femmes à la personnalité plus discrète ; une double identité (Darius / Codoman) et une rivalité masculine dans l'amour et le pouvoir (Darius / Mégabise). Comme dans *La Mort de l'empereur Commode*, un personnage particulièrement égoïste et machiavélique se détache, Mégabise. Son unique ambition est le trône. Comme Commode, il trompe et ment pour en disposer ; comme Marcia, il est prêt à tout pour l'obtenir¹⁶⁵¹. Il mène un complot contre le roi de Perse, Ochus, mais quand celui-ci lui propose d'épouser sa fille et de

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, IV, 6, p. 265.

¹⁶⁴⁹ Voir *supra*, p. 402-403.

¹⁶⁵⁰ On rappellera que les deux malheureux jeunes hommes sont traités avec le même mépris par leurs maîtresses : Laetus, au moment où le complot est découvert (voir ci-dessus) et Électus, comme on vient de le voir, quant il avoue à Marcia son amour ou quand il veut la prévenir contre l'hypocrisie de Commode. Il est d'ailleurs sans illusion sur cet amour et décidé à mourir, après avoir fait son possible pour qu'elle épouse l'empereur : « Ah, Madame, il est vrai, je suis un téméraire / D'oser séduire ainsi votre juste colère, / Et de venir surprendre en vos sens abusés / Quelque pitié des maux que vous m'avez causés. / Aussi j'en trouverais l'audace illégitime / Si ma mort n'allait pas en expier le crime, / Et si de l'Empereur l'hymen par moi pressé / Ne m'en faisait pas voir le coup plus avancé », éd. cit., II, 2, p. 233.

¹⁶⁵¹ Il avoue à son confident, Bogoas, qu'il est prêt aux actes les plus criminels pour y accéder : « Mes desirs vont au Trône, et pour m'y faire place / L'attentat n'offrant rien que leur fierté n'embrasse, / Les plus sanglants degrés, dans l'ardeur d'y monter, / N'ont rien d'assez affreux pour pouvoir m'arrêter », *Darius*, éd. cit., I, 2, p. 283.

devenir par la suite son héritier, il y renonce. C'est dire combien la politique le préoccupe peu. Il n'agit pas pour destituer un tyran détestable (c'est pourtant le portrait que l'on fait d'Ochus¹⁶⁵²), ni pour établir un régime plus juste, ni parce qu'il se croit, comme Darius, digne de régner. Son but est le pouvoir pour le pouvoir. Aucune ambition d'État, aucun désir de bonheur collectif ne le préoccupe. Il demeure tout au long de la pièce individualiste et machiavélique au point de considérer l'amour uniquement en terme d'obstacle ou d'outil pour atteindre le trône¹⁶⁵³. Comme tous les personnages de vaincus machiavéliques de cette période, il porte un masque pour servir ses intérêts : il se fait passer pour Darius, héritier de la dynastie renversée par Ochus, afin d'obtenir la légitimité et le soutien du peuple, alors que le vrai Darius est Codoman, guerrier valeureux au service d'Ochus. Comme Commode, comme les autres vaincus de cette période, il reste individualiste jusque dans ses derniers moments. Il meurt seul, détesté de tous, mais avec panache, ou plutôt orgueil, refusant l'intervention de Darius auprès d'Ochus et assumant ses actes :

Ne lui demande rien,
 Au défaut de son sang j'abandonne le mien.
 Il faut qu'il soit versé, ce sang lâche et timide,
 Qui trembla si longtemps pour un seul parricide,
 L'avoir trop différé mérite le trépas,
 Et je le punirais de ne me punir pas.¹⁶⁵⁴

Si l'on observe, pour compléter cette analyse, les autres personnages de Thomas Corneille, par exemple Stilicon et Maximian qui se ressemblent beaucoup, on retiendra là encore leur individualisme et leur machiavélisme. Tous deux sont particulièrement rusés et fourbes, mentant, trichant et exploitant leur propre famille. Stilicon a décidé de placer, sans l'en avertir, son fils Euchérius sur le trône, en renversant l'empereur Honorius, dont il est pourtant le tuteur et le beau-père (sa fille Thermantie a épousé Honorius) ; Maximian a marié sa fille Fauste à l'empereur Constantin dans le seul but de lui prendre le pouvoir¹⁶⁵⁵. Tous deux portent le masque de la fidélité et du dévouement devant leur empereur et, machiavélisme suprême, devant leurs complices. Stilicon, qui sait pourtant son fils

¹⁶⁵² « Seigneur, jamais tyran avec plus de transport / Par ses lâches fureurs ne fit jurer sa mort », explique Bogoas dans la même scène. Et sa propre fille le décrit ainsi à Darius (qui se cache sous l'identité de Codoman) : « Jaloux de ce qu'il est, il prend de tout ombrage, / Et contre ses soupçons rendant peu de combat, / La moindre ambition est un crime d'État », *ibid.*, I, 5, p. 292. La tragédie du XVIII^e siècle retiendra ces tyrans odieux, sans nuances, pour construire un univers machiavélique et manichéen, dans lequel, il faut le reconnaître, le tragique est moins impressionnant, car moins diffus, plus « incarné ».

¹⁶⁵³ Il se prétend amoureux d'Amestris, sœur d'Ochus, mais la rejette lorsque le roi lui offre sa fille Statira (III, 7). De même il reste insensible aux prières de Statira qui aime Codoman et voudrait qu'il renonce à elle, par amour pour Amestris et par respect pour elle (IV, 1).

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, V, 3, p. 343. Rappelons que c'est le père de Mégabise, Tiribase, qui massacra toute la famille de Darius, mais sauva l'enfant et l'éleva en secret.

¹⁶⁵⁵ « Afin que par ces nœuds mon pouvoir augmenté / M'offrit à l'immoler plus de facilité », explique-t-il à son complice Martian, *Maximian*, éd. cit., I, 3, p. 7.

innocent (et pour cause !), le charge cyniquement lorsque les conjurés le désignent comme leur chef : « Qu'il périsse l'ingrat »¹⁶⁵⁶. Maximian fait de même avec son complice Martian, arrêté et amené devant l'empereur Constantin¹⁶⁵⁷. Tous deux sacrifient sans scrupule ceux qui peuvent leur nuire, Stilicon fait assassiner Zénon, l'un de ses complices, pour éviter qu'il ne parle¹⁶⁵⁸, Maximian fait accuser tour à tour Licine, Sévère, et même sa propre fille¹⁶⁵⁹. Leur seule motivation à tous les deux est ce désir du pouvoir, devant lequel rien n'a de prix, ni l'amitié, ni l'honneur, ni les sentiments paternels. On trouve dans la bouche de Maximian une phrase très proche de celle prononcée par Mégabise : « Tout mon but est le trône »¹⁶⁶⁰. Et si l'on peut croire un moment Stilicon plus désintéressé, on déchant vite. Certes, c'est son fils qu'il veut couronner, et non lui-même, mais on comprend que ce n'est pas par amour paternel qu'il s'engage dans ce complot, mais par orgueil et dépit personnels, Euchérius n'étant qu'un simple instrument pour servir ses desseins¹⁶⁶¹. Cet individualisme forcené fondé sur l'hypocrisie caractérise toute la période, pas seulement les personnages de Thomas Corneille, mais aussi ceux de Quinault¹⁶⁶². On peut ainsi rapprocher Stilicon de Tyrrhène dans *Agrippa ou le faux Tibérinus* (1662). Tyrrhène incite son fils Agrippa à profiter de sa parfaite ressemblance avec Tibérinus, roi d'Albe, mort accidentellement, pour usurper son identité. Son but est de régner à travers lui. Comme Stilicon, il se sert de son fils, tout en se trouvant en totale opposition avec lui – Agrippa n'a aucune envie de devenir roi – mais contrairement à Stilicon, il doit parvenir à

¹⁶⁵⁶ Voir *supra*, p. 202, note 678. Il paiera cher ce cynisme, puisque, finalement, Euchérius périra bien, non comme conspirateur, mais pour avoir voulu, au contraire, défendre son empereur contre les complices de son père.

¹⁶⁵⁷ « Dis tout, traître, il est temps que ta rage s'explique », éd. cit., III, 5, p. 35.

¹⁶⁵⁸ Il charge son confident Mutian de tuer Zénon, qui avait compris que son fils Euchérius n'était pas impliqué dans le complot et allait le révéler à l'empereur Honorius, éd. cit., III, 3, p. 377.

¹⁶⁵⁹ Licine, qui est dévoué à Constantin, commande les gardes du palais et gêne le déroulement du complot, c'est pourquoi Maximian s'arrange pour le faire soupçonner (III, 2). Quant à Sévère, il tente de le manipuler dès le début, aiguisant son aigreur contre Constantin. En effet, Maximian a profité de son absence (il combattait les Gaulois) pour négocier le mariage entre sa fille Fauste, dont il était amoureux, avec l'empereur. Bien qu'il ait refusé de participer au complot (II, 6), Maximian le laisse accuser par Constantin, et l'accable, lui et sa fille : « Oui, tu mourras, perfide, et ta lâche complice / Dans ta peine du moins trouvera son supplice », éd. cit. IV, 3, p. 46. Son machiavélisme est à son comble, car il sait que Sévère et Fauste, lui ayant juré le secret, ne pourront pas le dénoncer. Voir *supra*, p. 202, note 680.

¹⁶⁶⁰ Aveu fait à son complice Martian, I, 1, p. 7. Mégabise disait : « Mes désirs vont au Trône », voir *supra* p. 460, note 1651.

¹⁶⁶¹ Stilicon est furieux de l'attitude dédaigneuse de Placidie, sœur d'Honorius, qui, malgré le souhait de ce dernier, ne trouve pas son fils assez bien né pour l'épouser. Elle prie même Stilicon de dissuader l'empereur : « Mais si vous m'en croyez, faites-lui concevoir / L'indignité des vœux dont il flatte l'espoir » (éd. cit., I, 5, p. 357). Stilicon en conçoit une rage et un dépit qui s'expliquent par sa propre ambition déçue. C'est ce qu'il explique à Mutian : « Songe qu'Honorius lui-même en est complice, / Et que par la rigueur d'un destin peu commun, / Je ne deviens ingrat que pour en punir un. / Après avoir au trône élevé son enfance, / Contre ses ennemis affermi sa puissance, / La généreuse ardeur d'une illustre amitié / D'un tout sauvé par moi me devait la moitié. [...] Quand sa sœur dans mon fils dédaigne un rang trop bas, / C'est me la refuser que ne me l'offrir pas », *ibid.*, I, 6, p. 359.

¹⁶⁶² L'influence de la tragédie lyrique, qui était en train de se développer et s'accommodait d'un univers manichéen pour mieux faire éclater la joie et l'enchantement des clôtures de la pièce, a sans doute animé la nouvelle poétique tragique.

le convaincre, et ne peut le laisser dans l'ignorance, puisque c'est lui qui doit jouer le premier rôle :

Mais ne hasardez point cette gloire où j'aspire,
Je veux que mon sang règne, et c'est ma passion.¹⁶⁶³

Aussi machiavélique que Stilicon ou Maximian, il feint d'être menacé par Tibérinus / Agrippa, pour mieux prévenir les complots menés contre lui. Il refuse de mettre au courant du changement d'identité sa propre fille, Albine, qui détestait le tyran Tibérinus et croit donc son frère mort. Il la laisse ainsi préparer un complot contre son propre frère avec la complicité de Lavinie, princesse d'Albe, dont Agrippa (le vrai) est amoureux et de Mézence, le neveu de Tibérinus¹⁶⁶⁴. L'hypocrisie de Tyrrhène pourrait donc se terminer fort mal, puisque jusqu'au bout, dans le but de déjouer ce complot, il feint d'être l'ennemi de Tibérinus et de vouloir sa mort. Il faut attendre qu'Albine annonce à l'acte V : « Tout son sang à mes yeux vient de me satisfaire. / C'en est fait, il est mort », pour qu'enfin, il tombe le masque et prenne conscience des conséquences désastreuses des mensonges que son égoïsme et son ambition ont entretenus¹⁶⁶⁵.

Ce qui frappe, dans toutes ces pièces, et ceci dès le début de cette période, c'est que cette conception individualiste de l'ambition, qu'elle soit politique ou non, s'accompagne systématiquement d'hypocrisie. On entend bien « hypocrisie » dans son sens étymologique, du grec *hupokritês* « mimique », « rôle joué » par le comédien qui porte un masque. *Timocrate* de Thomas Corneille (1656) est emblématique de ce fonctionnement¹⁶⁶⁶, Timocrate gardant le masque de Cléomène jusqu'à ce que la trahison involontaire d'un de ses compagnons l'oblige à se dévoiler¹⁶⁶⁷. Au même moment, Quinault présente dans *La Mort de Cyrus* un autre modèle accompli d'hypocrisie avec le général Odatirse. Celui-ci utilise l'hypocrisie comme l'arme absolue pour arriver à ses fins : épouser la reine Thomiris, récemment veuve. Ainsi, il fait croire à Clodamante, frère du roi décédé, qu'il n'est pas son rival auprès de la reine, ce mensonge étonne son confident Arbate¹⁶⁶⁸. Il ment également à Clidarice, la sœur de Clodamant, à qui il promet le mariage, prenant à témoin les Dieux de son honnêteté et lui tenant un langage à double

¹⁶⁶³ Éd. cit., I, 5, p. 11.

¹⁶⁶⁴ Voir p. 175, note 580.

¹⁶⁶⁵ Il essuie les reproches horrifiés de Lavinie : « Politique inhumain, qu'un soin ambitieux / Rend, pour perdre son fils, assez ingénieux », et il reconnaît ses torts : « Oui, pour ce fils trop cher, ma tendresse trahie / N'a rien fait qu'il n'ait vu tourner contre sa vie, [...] J'ai su rendre avec moi, par tous mes artifices, / Son Amante et sa Sœur de son trépas complices ». *ibid.*, V, 3, p. 66.

¹⁶⁶⁶ Voir *supra*, p. 272.

¹⁶⁶⁷ Rappelons que Trasille, prince ami de Timocrate, croyant défendre l'honneur de son roi, a révélé que le prisonnier des Grecs n'était pas Timocrate et a donc obligé celui-ci à se démasquer, sous peine de passer pour lâche et parjure (éd. cit., IV, 6, p. 889).

¹⁶⁶⁸ « Vous vous déguisez bien, à peine à vous entendre, / De l'erreur qui l'abuse ai-je pu me défendre », éd. cit., I, 2, p. 365.

sens¹⁶⁶⁹. Il est également hypocrite avec Cyrus, le roi de Perse, prisonnier et amoureux de Thomiris¹⁶⁷⁰. Il feint d'être son ami et voudrait le sauver, alors que la Reine, prétend-il, souhaite sa mort. Évidemment Cyrus, en parfait amant, ne saurait désobéir à sa dame¹⁶⁷¹. L'hypocrisie d'Odatirse n'est pas machiavélique au sens strict, dans la mesure où le machiavélisme trouve sa justification dans l'efficacité politique. Mais elle est d'une fourberie tout aussi redoutable, plaçant la rivalité amoureuse au même rang que la lutte armée et se justifiant par la force de la passion. C'est du moins l'excuse que se donne Odatirse auprès de Clidarice¹⁶⁷². À travers cet exemple, on voit que l'hypocrisie est devenue, dans ces années 1660, autant une arme amoureuse que politique, et que « l'ambition amoureuse » a pris désormais une importance et un pouvoir qui dépassent l'ambition politique, car la passion ne peut se contrôler. À une époque où les Grands, « matés » par le Roi tout-puissant, deviennent de serviles courtisans portant des masques, il n'était pas surprenant que le thème de l'hypocrisie envahisse autant le théâtre, lieu du paraître et du rôle. C'est tout un pays qui avance masqué, toute la caste nobiliaire qui déroge à ses devoirs pour satisfaire ses ambitions personnelles. Les grandes familles font profil bas et vont applaudir au spectacle à l'accusation de leurs propres vices et de leur petitesse, trouvant dans la passion amoureuse un exutoire à leur désormais impossible passion politique. La tragi-comédie d'*Amalasonte*, un an après *La Mort de Cyrus* (1657), illustre cette évolution en offrant une palette de personnages pour qui l'hypocrisie semble une seconde nature, au service de l'amour ou de l'ambition¹⁶⁷³. Même *Amalasonte*, la

¹⁶⁶⁹ « Je veux que tous les Dieux contre moi déclarés / Me punissent des maux aux ingrats préparés / Et de tous les tourments m'ordonnent le plus rude, / Si vous n'êtes l'objet de mon inquiétude ; / [...] Croyez que dans ce lieu, je n'attends plus la Reine / Que pour lui découvrir mon amour et ma peine », *ibid.*, I, 3, p. 368. Clodasile croit évidemment qu'il s'agit de l'amour qu'il lui porte à elle, et non à la Reine, ce que pourtant Odatirse veut réellement dire, sans pitié pour la malheureuse qu'il trompe.

¹⁶⁷⁰ Voir *supra*, p. 65, note 241.

¹⁶⁷¹ « Vous avez mal connu la source de ma plainte, / Elle vient de l'amour plutôt que de la crainte / Et lorsque Thomiris veut voir finir mon sort, / Je me plains de sa haine, et non pas de ma mort », *ibid.*, II, 4, p. 386.

¹⁶⁷² « Mais l'Amour qui me force à suivre son pouvoir / S'accorde rarement avecque le devoir / Et laissant allentir les flammes légitimes, / Mêlé aux grandes ardeurs souvent un peu de crimes, / Mon sort sous votre empire aurait été plus doux, / J'ai fait ce que j'ai pu pour me donner à vous », *ibid.*, IV, 4, p. 408.

¹⁶⁷³ Clodésile, prince de la cour d'*Amalasonte*, reine des Goths, considère la ruse et la feinte comme les seuls moyens de se débarrasser de Théodat, son rival pour le trône : « Attaquer Théodat avec la force ouverte, / C'est loin de le détruire, attirer notre perte ; / Pour perdre un favori qui fait des mécontents, / les moyens les plus sûrs sont les moins éclatants ; / La haine est impuissante alors qu'elle est suspecte, / Il faut en le perdant feindre qu'on le respecte, / Et lorsque par la force il ne peut succomber, / Il faut le soutenir pour le faire tomber », éd. cit., I, 1, v. 29-36, p. 968-969. Amalfrède, sa sœur, est amoureuse de Théodat. Elle utilisera aussi le mensonge et la feinte par dépit amoureux : elle fait croire à la reine que la lettre d'amour que Théodat avait écrite pour *Amalasonte* lui était destinée, à elle, Amalfrède (II, 6). Elle continue dans la trahison et le mensonge, en promettant à Théodat de plaider son amour auprès de la reine ; en fait, elle affirme au contraire que c'est elle que Théodat aime (III, 1). Enfin, elle accuse Théodat, horrifié, d'avoir voulu assassiner la reine pendant son sommeil (IV, 6). Quand elle consent finalement à révéler ses feintes, ce n'est que parce qu'elle est persuadée que la vérité fera encore plus souffrir la reine que le mensonge : « Non, Reine, il n'est plus temps de te rien déguiser, / Je vais aigrir ton mal au lieu de l'apaiser [...]. Il faut pour ton malheur que je te désabuse [...] Cette erreur te plairait, mais je cherche à te nuire / Et t'obligerait trop de ne la pas détruire ; Apprends que Théodat n'eut jamais le dessein / D'être ni mon amant, ni ton lâche assassin ; / Ta défiance

reine, qui appartient à la catégorie des personnages vertueux, y a recours¹⁶⁷⁴. Dans les deux pièces concurrentes de l'année 1662, *Agrippa ou le faux Tibérinus* de Quinault et *Oropaste ou le faux Tonaxare* de Boyer, dont les titres sont éloquents, les personnages principaux gardent le masque jusqu'à, pratiquement, la dernière scène¹⁶⁷⁵. On peut expliquer ce phénomène par l'utilisation dans ces pièces du motif de l'identité qui continue à nourrir les intrigues depuis l'époque d'*Héraclius* et qui nécessite forcément que le personnage se dissimule en attendant le moment propice, créant une scène où le coup de théâtre fera l'agrément du spectacle. Ainsi *Timocrate*, (1656), *Darius* (1658), *Agrippa* (1662) et *Oropaste* (1662) reposent directement, comme *Héraclius*, sur une intrigue d'identité usurpée¹⁶⁷⁶. Que ce motif reste d'actualité n'est pas non plus étonnant, puisqu'il servait de base à la tragi-comédie des années 1630, dont hérite la tragédie romanesque des années 1660, tout en ayant nourri la réflexion sur la nature et le pouvoir de la tragédie des années 1645¹⁶⁷⁷. Mais toutes les pièces de la décennie 1653-1663 n'utilisent pas le thème de l'usurpation d'identité, et cependant, elles présentent toutes des personnages masqués et machiavéliques : Commode, qui feint la clémence, Stilicon et Maximian qui feignent le dévouement, Camma, Clodésile, Amalfrède, Amalasonte qui feignent l'amour ou le pardon. L'hypocrisie est donc devenue un fonctionnement naturel, évident, indispensable dans les relations amoureuses ou politiques. Odatirse, dans *La Mort de Cyrus*, souligne ce paradoxe : il répugne à avouer sa duplicité à son second, Arbate, mais il constate qu'on ne peut plus s'en dispenser :

Ah, d'un vice si bas cesse de m'accuser,
Un grand cœur se dément, s'il s'ose déguiser.
Et de tous les forfaits eût-il connu le pire,
Ayant osé le faire, il doit oser le dire.
Le mensonge est trop lâche, encor que dans ce jour,
Ce vice pour vertu s'introduise à la cour.

Le mensonge a beau être condamné par les honnêtes gens, paraître incompatible avec la noblesse de cœur, il devient inévitable dans la société. À la cour et en privé, dans les relations sociales, mondaines, affectives, on y a nécessairement recours : par civilité, par

était injustement formée, / Il ne m'aima jamais, et t'a toujours aimée, / et lorsque je feignais de te donner secours, / Mon bras au lieu du sien attentait à tes jours », V, 7, v. 1513-1514, 1523, 1539-1546, p. 1031-1032. Une « furie », dira Amalasonte, un « monstre » qui a utilisé l'hypocrisie uniquement pour punir un « amant insensible » (v. 1551).

¹⁶⁷⁴ Croyant Théodat coupable, Amalasonte se venge d'une manière machiavélique. La lettre qu'elle confie à Clodésile, censée apporter sa grâce à Théodat, contient en réalité un poison qui doit le tuer. Clodésile, désobéissant aux ordres de la reine, l'ouvre pour la détruire et meurt empoisonné à la place de son rival.

¹⁶⁷⁵ À l'acte V, scène 3 (deux scènes avant la fin) dans *Agrippa*, Tyrrhène finit par dévoiler la véritable identité du roi. À l'acte V, scène 4 d'*Oropaste* (quatre scènes avant la fin), Prexaspe, soldat au service de Cambyse, le frère d'Oropaste, révèle à la foule qu'il a tué le roi et qu'un imposteur a pris sa place.

¹⁶⁷⁶ Voir pour *Héraclius*, *supra*, p. 375.

¹⁶⁷⁷ Voir *supra*, p. 381 *sqq.*

bienséance, pour préserver, « embellir la vie », divertir, par vanité, amitié, « en guerre et en amour »¹⁶⁷⁸. Dans *Clélie*, Madeleine de Scudéry fait dire à son héroïne : « Le mensonge est, quelquefois, aussi agréable que la vérité »¹⁶⁷⁹ ? Pire, ne doit-il pas être compris comme le moyen de (sur)vivre en société et n'alimentait-il pas, en effet, les débats dans les salons précieux¹⁶⁸⁰ ? Il constituera encore l'essentiel de la discussion entre Alceste et Philinte dans la scène d'exposition du *Misanthrope*. On ne peut éviter de s'interroger sur l'influence de Mazarin dans cette prédominance de l'hypocrisie comme comportement social. Ses conseils au Roi, rapportés par l'abbé de Choisy, ne seraient pas reniés par un Odatirse ou un Stlicon :

J'ai ouï dire au vieux maréchal de Villeroy [...] que toutes ses leçons roulaient sur des maximes générales et aboutissaient à tenir les princes de sang le plus bas qu'il pourrait ; à ne se point trop familiariser avec les courtisans, de peur qu'ils ne perdissent le respect, et ne lui fissent des demandes qu'il lui serait impossible de leur accorder. Il faut, lui disait-il, prendre un visage sérieux et sévère dès qu'ils vous demanderont quelque chose et continuer avec soin le talent royal de la dissimulation, que la nature lui avait prodigué ; à se défier de tous ceux qui approcheraient de sa personne, sans même en excepter ses ministres, devant être bien persuadé qu'ils ne songeraient tous qu'à le tromper ; à garder dans les affaires un secret impénétrable, qui seul peut les faire réussir ; et à toujours promettre aux Français, sans se mettre beaucoup en peine de rien tenir.¹⁶⁸¹

Concluons sur l'individualisme de ces années 1660, en faisant remarquer que, pour tous ces personnages, qu'ils soient motivés par l'amour ou par le goût du pouvoir, leur arme commune est le machiavélisme au sens large, le mensonge et l'hypocrisie. Pour tous, l'ambition reste totalement individuelle, coupée de tout engagement collectif. En ce qui concerne la passion amoureuse, on n'en sera pas étonné ; mais les ambitieux politiques ne sont guère différents. Ils ne ressentent aucun besoin de servir l'État. Leur but n'est pas de gouverner pour gérer un royaume, être un bon roi, apporter du bonheur à un peuple, mais pour posséder. Comme on possède un bien, un amour, ils veulent posséder le titre de roi, le

¹⁶⁷⁸ Nous empruntons ces arguments au chapitre « Du mensonge » paru dans les *Conversations nouvelles sur divers sujets* de Madeleine de Scudéry (Paris, Cl. Barbin, 1683). Ce chapitre, ainsi qu'un autre « De la dissimulation et de la sincérité » (extrait des *Conversations sur divers sujets* de 1680) sont réédités et annotés par Sylvie Robic, Paris, Payot, 2008.

¹⁶⁷⁹ *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1660, tome II, volume III, p. 1383.

¹⁶⁸⁰ « Mais si l'on portait la sincérité si loin, dit Padille, il faudrait renoncer à la société. Songez bien, je vous prie, à la manière dont on vit à la Cour : et puis vous jugerez si j'ai raison. Les ambitieux peuvent-ils être sincères, sans renoncer à la fortune ? Les amants seraient-ils aimés, s'ils l'étaient toujours ? [...] On cache l'amour, la haine, l'ambition : et l'on ne montre que ce qu'on croit, qui peut plaire, ou qui peut être utile. Le monde a toujours vécu ainsi, et il y vivra toujours. Et pour demeurer d'accord de ce que je dis, repassez dans votre esprit des personnes de toutes conditions. Les rois mêmes peuvent-ils et doivent-ils toujours être sincères ? [...] Tout le monde s'empresse à cacher ses sentiments et son ambition, à tous ceux qui peuvent donner les grâces. On veut qu'ils croient qu'on hait tout ce qu'ils haïssent ; qu'on aime tout ce qu'ils aiment ; qu'on ne regarde que leur gloire, et point du tout son intérêt. Ensuite, les gens de cour se cachent les uns des autres. Ils se font un mystère de leurs prétentions, de leurs liaisons, de leurs intrigues. Ils sont gais avec les enjoués, chagrins avec les mélancoliques. Ils ont de l'amour, ou de la haine, selon que leur intérêt le veut », Madeleine de Scudéry, « De la dissimulation et de la sincérité », éd. cit., p. 85-87.

¹⁶⁸¹ *Mémoires de l'abbé de Choisy pour servir à l'histoire de Louis XIV*, éd. cit., p. 70-71.

pouvoir. Cet individualisme n'apparaît pas fortuitement au lendemain de la Fronde. Il est le reflet d'une évolution de la société du milieu du XVII^e siècle. Les idées frondeuses, la préciosité ou le jansénisme qui se répandent à ce moment-là dans les milieux cultivés placent certes l'individu au sein d'un mouvement collectif, mais la contestation et les exigences qui s'y manifestent correspondent à un besoin d'épanouissement individuel, de recherche du bonheur personnel, de communication intime avec un idéal supérieur qui vient buter contre le sacrifice à la raison d'État et prépare l'individualisme des Lumières¹⁶⁸².

II-1-2- « Une espèce d'ambition amoureuse »¹⁶⁸³

Doit-on en déduire que l'idéal héroïque a disparu, que cette invasion du machiavélisme et de l'hypocrisie a submergé toutes les valeurs nobles et généreuses ? Comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de cette étude, l'idéal héroïque n'est pas perdu, mais a évolué. Le héros reste moralement irréprochable et possède toutes les qualités indispensables pour être reconnu « honnête homme », des qualités intellectuelles, morales et sociales : mesure, prudence, sagesse, bonté, générosité, fierté, modestie, droiture, constance, courtoisie, politesse ; et surtout des qualités de parfait amant : galanterie, discrétion, fidélité, sincérité, tendresse, soumission ... L'exemple le plus accompli de cette évolution est Timocrate. Il est tout d'abord un guerrier courageux qui, sous le nom de Cléomène, a aidé Argos à battre Messène. Il est admiré, respecté du peuple argien : « Ce vaillant Cléomène enfin nous est rendu », « Le ciel nous envoya l'illustre Cléomène »¹⁶⁸⁴. Il est aussi Timocrate, le fils du roi de Crète, le prince ennemi, qui intervient à temps pour sauver son pays attaqué par Argos¹⁶⁸⁵ et à son tour menace Argos. Sa valeur et ses exploits sont reconnus, loués, par son peuple, par ses ennemis, par

¹⁶⁸² « Les précieux participent à tout ce grand mouvement qui emporte le siècle dans une affirmation hautaine et lyrique d'héroïsme et d'indépendance : lutte des partisans de Corneille contre Richelieu, de la Fronde contre le Roi, du jansénisme contre les jésuites, des salons contre Molière et Boileau. Ils sont de nature aristocratique, et, d'instinct, individualistes et libres », Roger Lathuillière, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1969, vol. I, p. 222.

¹⁶⁸³ *Clélie*, éd. cit., p. 1177.

¹⁶⁸⁴ Ces compliments sont de Nicandre, prince argien, éd. cit., I, 1, v. 16 et I, 2, v. 150, p. 836 et 840.

¹⁶⁸⁵ Après sa victoire contre Messène, la reine d'Argos décida d'attaquer la Crète, dont le roi Démochare est responsable, selon elle, de la mort de son époux. C'est à ce moment que disparut Cléomène. Nicandre explique à Cléomène que les Argiens se croyaient déjà vainqueurs, l'île était pratiquement conquise et Démochare semblait perdu : « Il se donne sanglant, et déjà, pleins de gloire, / Nous cherchions par sa prise une entière victoire, / Quand nous voyons de loin, pour en rompre le cours, / Des escadrons épais voler à son secours. / Soudain à cet aspect son camp de joie éclate, / Ensuite l'on entend le nom de Timocrate, / Dont l'imprévu retour nous surprend à tel point / Qu'il jette le désordre où nous n'en craignons point. / [...] Lui seul nous sut des mains arracher la victoire, / Et pour vous achever notre honte en deux mots, / Il nous fallut de nuit regagner nos vaisseaux », *ibid.*, v. 169-180. Il y a bien quelque chose de Rodrigue en Timocrate (voir *supra*, p. 282).

Cléomène lui-même, qui prend plaisir, sous les apparences de l'objectivité, à faire son propre éloge devant la princesse Ériphile :

Si quelque chose en moi vous paraît estimable,
Si ce zèle en mon cœur par la gloire produit
De quelque grandeur d'âme a mérité le bruit,
Il la possède toute, avec cet avantage
Qu'assis dedans un trône où brille son courage,
De ce premier éclat ses exploits revêtus
Donnent un double prix à ses moindres vertus.¹⁶⁸⁶

Timocrate est aussi un héros pour qui l'orgueil et la gloire se situent au premier rang. Il préfère jeter le masque et se livrer à la reine d'Argos plutôt que d'être pris pour un lâche et un fourbe. Son aveu ne manque pas de panache :

Enfin, madame, enfin c'est trop dissimuler
Un secret que l'honneur me force à révéler,
Après tant de contrainte, il est temps qu'il éclate.
Cléomène n'est plus, connaissez Timocrate¹⁶⁸⁷.

Mais Timocrate n'est pas seulement un héros parfait aux vertus morales et guerrières, il est aussi et surtout un jeune homme amoureux dont toutes les actions sont subordonnées à l'amour qu'il porte à Ériphile. Sa double identité ne s'explique que par cet amour, né malgré la haine entre leurs deux pays¹⁶⁸⁸. C'est aussi par amour que, bien qu'ayant réussi à être vainqueur dans les deux camps – en tant que Cléomène et en tant que Timocrate – il se livre à la Reine d'Argos, son stratagème ayant échoué (il voulait faire passer un de ses sujets, Trasille pour Timocrate et tenter ainsi de résoudre le conflit). À cette ambiguïté vainqueur / vaincu qu'il porte à son sommet¹⁶⁸⁹ se mêle la confusion entre les problématiques politique et amoureuse :

Ce Roi qui, pour vous plaire et vainqueur et vaincu,
Vous vient faire raison du trop qu'il a vécu.
Pour rendre à mon amour votre haine propice,
J'ai d'un fantôme vain emprunté l'artifice.
C'est par mon prisonnier que Nicandre abusé
A pris pour Timocrate un vainqueur supposé,
Et qu'avec ce fantôme ayant changé mes armes,
Ma fausse prise aux miens n'a point causé d'alarmes ;
Mais le vrai roi de Crète enfin vous est remis,
Sa vie est en vos mains, et tout vous est permis.

¹⁶⁸⁶ *Ibid.*, II, 4, v. 830-836, p. 861.

¹⁶⁸⁷ *Ibid.*, IV, 7, v. 15800-1583, p. 890.

¹⁶⁸⁸ « *Ériphile* : Ne pouviez-vous savoir si vous étiez aimé ? / *Timocrate* : Pour le mieux découvrir que pouvais-je plus faire ? / J'ai su passer *deux fois* dans le parti *contraire* ; / *Deux fois* ma passion par un discours trompeur / Vous nommant *Timocrate* a sondé votre cœur ; / Avant que de combattre et depuis ma victoire / J'ai fait agir pour *lui* tout l'éclat de sa gloire, / Mais loin que mon adresse ait rien gagné sur vous, / J'en ai vu *redoubler deux fois* votre courroux, / Et *deux fois* votre cœur, trop rempli de sa haine, / La faire rejaillir jusques sur *Cléomène* », *ibid.*, V, 4, v. 1793-1803, p. 897. Nous soulignons.

¹⁶⁸⁹ Voir *supra*, p. 281.

Il offre donc sa vie à la Reine, mais au nom de quoi, puisqu'il est doublement vainqueur¹⁶⁹⁰ ? – doublement vainqueur à la guerre, mais vaincu en amour. Or, c'est l'amour et non la guerre qui occupe toutes ses pensées. Après s'être livré, Timocrate vient trouver Ériphile, pour qu'elle sache que son sort ne dépend que d'elle et de son amour :

Quoi qu'ordonnent les dieux je n'ai donc rien à craindre,
Princesse ; mon destin est trop beau pour m'en plaindre,
Et sans murmure aucun je m'en verrai trahi,
Si je meurs assuré de n'être point haï.

Suit une scène de duo amoureux, modèle du genre de la tragédie galante :

Ériphile : Aussi qui l'aurait cru, qu'un nom si glorieux
Eût caché si longtemps Timocrate à nos yeux [...].
Timocrate : Quand par ce seul moyen il vous peut acquérir,
Vous voulez qu'il le sache, et qu'il n'ose mourir ?
Ériphile : [...] Ah Prince ! se peut-il que vous m'ayez aimée ?
Timocrate : Mais plutôt votre haine est-elle confirmée
Jusqu'à vouloir encor par un dernier effort,
Doutant de mon amour, que je perde ma mort.¹⁶⁹¹

Ainsi, l'on peut dire que si *Timocrate* renoue avec les problématiques guerrières et politiques des années 1630-1640, ce n'est que pour montrer que l'amour est la valeur suprême qui, seule, donne sens aux autres¹⁶⁹². La poétique tragique se déplace de la gloire à l'amour, des valeurs altruistes aux valeurs intimes. Tous les héros masculins se trouvent contaminés par cette conception de l'amour que la préciosité impose : Nicandre, également amoureux de la princesse, doit obéir aveuglément à ses ordres et surtout sans rien espérer de son dévouement¹⁶⁹³. Les jeunes gens amoureux des autres pièces de cette période adoptent ce comportement galant en se soumettant totalement à leurs maîtresses. On a vu Électus et Laetus, jeunes seigneurs vertueux et dignes de confiance dans *La Mort de l'empereur Commode* se plier aux ordres de Marcia et d'Helvie¹⁶⁹⁴. Cyrus dans *La Mort de Cyrus*, Sostrate dans *Camma, reine de Galatie*, Euchérius dans *Stilicon*, Sévère dans

¹⁶⁹⁰ Nicandre est passé du côté de Timocrate, Arcas, confident de Nicandre, annonce à la Reine : « Madame, l'ennemi par des complots secrets / Est maître de la ville et s'avance au palais », V, 6, v. 1896-1897, p. 901.

¹⁶⁹¹ *Ibid.*, V, 4, v. 1786-1789 et 1804-1817, p. 903-904.

¹⁶⁹² « La question de la politique et de l'amour, déjà présente dans les comédies, trouve alors à s'accomplir dans un jeu dialectique qui fait de l'amour non pas simplement le moteur dramatique [...] mais le révélateur de la dimension politique de la pièce, en tant qu'elle permet de penser l'articulation des passions particulières et de la contrainte collective », Gaël Le Chevalier, *De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*, Journée d'études "Théâtre et politique" (XVII^e-XXI^e siècle), juin 2005, crth., Paris-Sorbonne.

¹⁶⁹³ Elle lui demande, au nom de son amour pour elle, de sauver Timocrate, son rival : « Nicandre, m'aimes-tu ? La fortune publique / Me fait t'en demander une preuve héroïque, / Digne de ton grand coeur, digne de ta vertu. / Réponds sans balancer : Nicandre, m'aimes-tu ? ». Et Nicandre devrait obéir sans rien attendre en retour : « Ou refuse, ou reçois mon estime à ce prix », *ibid.*, V, 2, v. 1690-1694 et 1717, p. 893-894.

¹⁶⁹⁴ Voir *supra*, p. 459.

Maximian acceptent tout ce que la femme aimée exige d'eux¹⁶⁹⁵. Darius, qui semble avoir une authentique dimension politique (il reprend possession d'un trône usurpé), et pourrait être comparé à Timocrate¹⁶⁹⁶, n'est pourtant capable d'aucune initiative. Bien qu'Ochus soit un tyran et ait massacré sa famille, bien que son identité lui ait été révélée par le père de Mégabise qui lui a sauvé la vie, il n'a aucune envie de le renverser et compte récupérer son trône par son mariage avec Statira¹⁶⁹⁷. Bref tous ces jeunes gens sont nobles de cœur et courageux, dignes de confiance et loyaux, mais il leur manque l'audace, la fierté, l'assurance d'un Rodrigue ou d'un Horace. Soumis par la galanterie précieuse aux ordres des femmes, privés de toute initiative, indifférents par ailleurs à tout ce qui ne concerne pas leur amour, ces héros sont bien ternes, bien assagis et bien passifs. Leur seule liberté, leur seule prise de position sera la mort, unique solution que pourrait autoriser leur tyrannique maîtresse, surtout si par ce choix, ils lui permettent d'accéder à ce qu'elle désire le plus au monde, c'est-à-dire, bien souvent, au trône. Ils ouvrent ainsi la porte à ces héros victimes de leur passion et de la fatalité que la tragédie racinienne adoptera :

Ainsi s'amorce, au seuil du règne personnel de Louis XIV, un processus de mise en cause de l'action, aux plans éthique et dramaturgique, dont Racine tirera parti pour faire de sa dissolution le ressort paradoxal de son tragique¹⁶⁹⁸.

Un tragique totalement intériorisé, voilà ce vers quoi tend la tragédie qui a remplacé l'action politique par le drame amoureux.

II-1-3- Les Impératrices

Durant ces années 1653-1663, en effet, les personnages féminins continuent leur évolution. Depuis *Les Femmes illustres* de Scudéry¹⁶⁹⁹, elles ont progressé et ont acquis un statut dominant. La dame souveraine de l'amour courtois attendant de son amant une soumission constante à ses exigences amoureuses s'est transformée en une virago impitoyable, pour qui l'amour n'est plus qu'un simple instrument pour accéder au pouvoir.

¹⁶⁹⁵ Cyrus accepte de mourir puisque Thomiris l'ordonne (c'est ce que lui fait croire Odatirse). Euchérius s'efface pour laisser Placidie épouser un roi : « Mais puisqu'un sceptre seul peut remplir votre attente, / Je mourrai trop heureux de vous laisser contente », éd. cit., II, 2, p. 365. Sostrate subit le chantage de Camma, qui lui demande comme preuve d'amour de l'aider à tuer Sinorix : « Car enfin quelque espoir dont ma main t'entretienne, / Tu ne peux l'obtenir sans faire agir la tienne », éd. cit., II, 5, p. 28. Sévère se tait sachant le complot de Maximian pour obéir à Fauste qu'il aime : « Et je viens pour agir prendre l'ordre de vous », éd. cit., III, 1, p. 29.

¹⁶⁹⁶ Voir *supra*, p. 460-461.

¹⁶⁹⁷ Il se confie à Amestris, la sœur d'Ochus et la rassure sur le sort d'Ochus : « Mais à quoi que pour moi, tout ce tumulte aspire, / N'en prenez pour Ochus aucun sujet d'effroi ; / Je suis Amant et Prince, il est et Père et Roi. / Qu'il règne, j'y consens, et quoi qu'il en advienne / Ma tête entre ses mains vous répond de la sienne, / Et que des factieux désavouant l'effort, / Je le rendrai toujours arbitre de mon sort », éd. cit., II, 2, p. 298.

¹⁶⁹⁸ Christian Delmas, *La Tragédie*, éd. cit., p. 155.

¹⁶⁹⁹ Voir *supra*, p. 195.

Dans les pièces de la dernière décennie de notre corpus, une inversion complète des valeurs s'est produite. Les femmes ont pris le relais des hommes dans la quête du pouvoir et leur ont abandonné l'amour dont elles méprisent la frivolité, mais qu'elles utilisent à des fins machiavéliques. Le bouleversement est donc profond. L'amour, dont nous venons de voir qu'il symbolisait l'innocence durant ces années noires de la Fronde, le dernier havre où se réfugier contre les sordides manipulations du pouvoir pour les jeunes amoureux d'*Héraclius* ou de *Nicomède*, l'amour devient, de par la volonté des femmes, la forme la plus élaborée du machiavélisme. Il n'est plus le deuxième terme du dilemme qui l'opposait au pouvoir ou à la nature¹⁷⁰⁰, comme dans les pièces des années 1645-1650, il est passé au service du pouvoir et permet aux femmes d'assouvir leur ambition politique. Elles l'utilisent, non à des fins de coquetterie et de galanterie – elles laissent ces occupations dérisoires aux hommes – mais comme l'instrument le plus sûr de réaliser leurs noirs desseins : vengeance ou domination. Marcia et Helvie dans *La Mort de l'empereur Commode*, Placidie dans *Stilicon*, Camma et Hésione dans *Camma, reine de Galatie*, Viriate dans *Sertorius* et surtout, bien sûr la Sophonisbe de Corneille, autant de tyrans féminins qui adoptent le langage des hommes¹⁷⁰¹ et font passer leur ambition personnelle bien au-dessus de la tendresse. Nous avons suivi l'évolution de l'héroïne féminine jusque dans les années 1650, où les Cléopâtre, Rodogune, Théodore, Marcelle, Léontine ou Syra avaient remplacé les jeunes femmes vertueuses et généreuses des années 1630-1640¹⁷⁰², et nous nous posons la question de leur succession. À quel genre de femmes le climat politique machiavélique des années 1650 allait-il donner naissance ? On s'aperçoit que ces mères tyranniques ont disparu. Ce qui justifiait leur machiavélisme était, en effet, bien souvent, un excès d'ambition pour leurs enfants qui cachait sans doute leur propre désir de régner par procuration : Marcelle avec Flavie, Syra avec Mardesane, Léontine – qui n'est pas la mère, mais la nourrice – avec Héraclius, Cléopâtre, seule, affichant clairement dès le début sa volonté d'utiliser ses fils pour régner à leur place¹⁷⁰³. Dans la période des années 1660, nous trouvons associés le machiavélisme et la jeunesse, et ces jeunes femmes utilisent la soumission de leurs malheureux amoureux pour servir leur ambition. Marcia et Helvie ouvrent le chemin. Placidie dans *Stilicon* est effrayante d'égoïsme et d'ambition : c'est elle la vraie responsable du complot que foment *Stilicon*. Son mépris pour *Euchérius*, qui l'aime, mais n'est pas selon elle suffisamment « titré », entraîne la colère de

¹⁷⁰⁰ Voir *supra*, p. 400 (« l'ambition n'est pas notre plus grand désir »).

¹⁷⁰¹ Ainsi l'héroïne d'une tragi-comédie de Quinault, Barsine dans *Stratonice* (1657), parle comme Mégabise dans *Stilicon* : « Le Ciel de qui nous vient notre inclination, / Avec l'âme en mon sein versa l'ambition » (*Le Théâtre de Mr. Quinault*, éd. cit., tome III, I, 1, p. 78). Il s'agirait donc d'une transformation de la « nature » de la femme, plus encore qu'un simple changement de statut.

¹⁷⁰² Voir *supra*, p. 402 (« Ô haines, ô fureurs dignes d'une Mégère »).

¹⁷⁰³ « Aucun des deux ne règne et je règne pour eux », v. 446. Voir *supra*, p. 372.

l'empereur Honorius, son frère, qui a épousé la sœur d'Euchérius¹⁷⁰⁴, puis celle de Stilicon, père d'Euchérius, qui voudra se venger de l'affront. Mais elle n'en a cure et préfère la mort à cette « mésalliance »¹⁷⁰⁵. Cela ne l'empêche pas de bénéficier des services de cet amoureux dévoué – Euchérius favorise son mariage avec le roi Alaric – tout en lui manifestant le plus grand mépris¹⁷⁰⁶ pour, dit-elle à sa confidente, sa « lâcheté de cœur ». Car ces femmes exigeantes, non contentes de manipuler les hommes qui les aiment, voudraient aussi qu'ils respectent parfaitement les règles de l'amour précieux¹⁷⁰⁷. Camma agit de même avec Sostrate dans la pièce du même nom, elle le traite avec ce même mépris qui réduit l'amoureux à un simple instrument de vengeance, usant du tutoiement comme Hésione l'avait fait avec Sinorix¹⁷⁰⁸ :

Crois-tu qu'à t'écouter je me fusse abaissée
Si je n'eusse pu voir cette honte effacée,
Et su, pour m'enhardir à recevoir ta foi,
Que qui perd un tyran est au-dessus d'un Roi ?

Autre femme de caractère, Viriate dans *Sertorius*, qui a « choisi » Sertorius comme amant pour ses qualités guerrières¹⁷⁰⁹ et lui déclare sans fausse pudeur ne pas l'aimer et n'aimer que le pouvoir (nous soulignons) :

Sertorius : Aimez-vous Perpenna ?
Viriate : Je sais vous obéir,
Mais je ne sais que c'est d'aimer ni de haïr ;
Et la part que tantôt vous aviez dans mon âme
Fut un don de ma gloire, et non pas de ma flamme.
Je n'en ai point pour lui, je n'en eus point pour vous :

¹⁷⁰⁴ Honorius fait valoir qu'il ne s'est pas déconsidéré en épousant la sœur d'Euchérius. Elle lui répond : « À qui que votre choix se fut rendu propice, / Vous eussiez pu, seigneur, faire une impératrice, / Mais si d'Euchérius j'ose flatter l'erreur, / Le faisant mon époux, en fais-je un empereur ? / Aux honneurs de sa sœur il n'a rien à prétendre, / Vous la faites monter quand il me fait descendre, / Et d'un auguste hymen le différent appui, / L'élevant jusqu'à vous, m'abaisse jusqu'à lui », éd. cit., I, 4, p. 354.

¹⁷⁰⁵ Elle répond à Honorius qui voudrait la contraindre à épouser Euchérius : « J'abandonne mon sang s'il peut le satisfaire, / Seigneur, et vous pouvez, puisqu'il espère en vain, / Le venger par ma mort du refus de ma main ; / Mais portez la menace et le coup tout ensemble. / Un cœur né dans le trône ignore comme on tremble, / Et je souffrirai tout avant que me trahir / Jusqu'à prendre un époux qui me laisse obéir », *ibid.*, p. 355.

¹⁷⁰⁶ « [...] J'apprends avec surprise / Que l'espoir d'Alaric par vous se favorise ; / Mais de mes sentiments c'est assez mal juger / D'avoir cru que ce zèle eut de quoi m'obliger. / Dans le rang que je tiens j'ai l'âme un peu trop vaine / Pour vouloir vous devoir la qualité de reine, / Et forcer mon courage au lâche abaissement / D'écouter vos conseils sur le choix d'un amant », *ibid.*, II, 2, p. 364.

¹⁷⁰⁷ *Ibid.*, II, 1, p. 361-362. « On doit tout immoler à la personne aimée, / Mais d'un indigne sort le coup le plus fatal / Ne la fait point céder à l'espoir d'un rival. / Quand il faut que l'amour jusques-là se trahisse, / La révolte plaît mieux qu'un si grand sacrifice, / Et quelque âpre revers dont l'on soit combattu, / C'est aimer lâchement qu'avoir tant de vertu. »

¹⁷⁰⁸ Éd. cit., II, 1. Ainsi, par exemple, v. 439-441 : « Rends-moi l'éclat du sang que ta rage me vole / Alors tu connaîtras s'il faut me reprocher / Que l'amour d'un héros ne puisse me toucher ».

¹⁷⁰⁹ C'est ce qu'elle explique à sa confidente, Thamire, surprise de la voir séduite par un homme de l'âge de Sertorius : « J'aime en Sertorius ce grand art de la guerre / Qui soutient un banni contre toute la Terre ; / J'aime en lui ces cheveux tous couverts de lauriers, / Ce front qui fait trembler les plus braves guerriers, / Ce bras qui semble avoir la victoire en partage : / L'amour de la vertu n'a jamais d'yeux pour l'âge, / Le mérite a toujours des charmes éclatants, / Et quiconque peut tout, est aimable en tout temps », éd. cit., II, 1, v. 405-412, p. 325.

*Je ne veux point d'amant, mais je veux un époux ;
 Mais je veux un héros, qui par son hyménée
 Sache élever si haut le trône où je suis née,
 Qu'il puisse de l'Espagne être l'heureux soutien,
 Et laisser de vrais rois de mon sang et du sien.*¹⁷¹⁰

Enfin, nous avons déjà noté les convictions féministes de Sophonisbe, qui trouvait dans Éryxe son double et son contraire. L'alternance de leurs situations, leur orgueil et leur commun mépris des hommes, représenté par Massinisse qui les déçoit toutes deux¹⁷¹¹ en font presque des jumelles. « Vivre sans maître » était le souhait de Sophonisbe¹⁷¹², qui dut finalement se contenter de mourir sans maître. Éryxe la suit dans sa révolte contre la lâcheté masculine, rejetant Massinisse dont elle constate avec dédain la soumission à l'autorité romaine :

*Je suis femme, et mon sexe accablé d'impuissance
 Ne reçoit point d'affront par cette dépendance ;
 Mais je n'aurai jamais à rougir d'un époux,
 Qu'on voie ainsi que moi ne régner que sous vous.*¹⁷¹³

D'Aubignac n'hésita pas, après avoir assisté à la représentation de *Sophonisbe*, à blâmer cette « virilisation » des héroïnes : « De sorte qu'on ne souffre pas volontiers des Femmes faire ainsi les Catons et l'on souhaiterait qu'elles fissent un peu plus les Femmes »¹⁷¹⁴. On ne discute plus le « féminisme » de Corneille, reconnu dès son époque par les égéries frondeuses et les précieuses. Roger Lathuillère rappelle l'importance de Corneille dans les cercles féminins du milieu du siècle : « Les cœurs féminins, même dans la galanterie la plus raffinée, ne visent pas moins à la grandeur et à l'héroïsme ; qu'on se rappelle les fières amazones de la Fronde, toutes cornéliennes convaincues, comme les précieuses, car il y a un véritable féminisme de Corneille »¹⁷¹⁵. Ces dames n'avaient pas manqué de remarquer, en effet, que l'héroïsme féminin, constant chez Corneille¹⁷¹⁶, prenait parfois des proportions que seul un féministe convaincu pouvait adopter¹⁷¹⁷ et dont il ne se cachait pas¹⁷¹⁸. Dans

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, IV, 2, v. 1283-1292, p. 354-355.

¹⁷¹¹ Voir *supra*, p. 238-241.

¹⁷¹² II, 4, v. 696.

¹⁷¹³ C'est ainsi qu'elle s'adresse à Lélius dans l'avant-dernière scène (éd. cit., V, 6, v. 1742-1746, p. 444). Après la mort de Sophonisbe, qu'on apprend à la dernière scène, elle ne semble pas plus disposée à lier son sort à « ce Héros [aux] désirs inconstants » (v. 1821). Il faut faire confiance au temps, c'est le conseil que lui donne Lélius, comme l'avait fait Don Fernand à Chimène quelque trente ans auparavant : « Madame, encore un coup, laissons-en faire au temps », dernier vers, p. 446.

¹⁷¹⁴ *Deux Dissertations concernant le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*, Paris, chez Jacques Dubrueil, 1663, p. 10.

¹⁷¹⁵ Roger Lathuillère, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, éd. cit., vol. I, p. 222.

¹⁷¹⁶ Et ceci dès ses premières œuvres. Voir Constant Venesoen, *Corneille apprenti féministe – De Mélite au Cid*, Archives de Lettres modernes Minard, 1986. Voir pour le cas de *Médée* la note 1377, p. 384.

¹⁷¹⁷ Ainsi Jean Schlumberger, à propos de *Rodogune*, fait cette remarque qui pourrait s'appliquer à bon nombre de pièces postérieures, pas forcément d'ailleurs écrites par Corneille : « La lutte de ces deux femmes fait penser au monde des insectes, où des femelles monstrueuses se jettent l'une contre l'autre et dévorent leurs frères petits mâles quand ils ne leur sont plus utiles à rien. Il y a dans cette pièce un extraordinaire

ces années 1653-1663, il entraîne avec lui son frère Thomas et même Quinault, dont les héroïnes, plus conformistes, ont parfois une personnalité bien affirmée. On a pu évoquer Barsine dans *Stratonice*, ambitieuse acharnée¹⁷¹⁹ ; on pense aussi à Amalfrère dans *Amalasonte*, qui, bien qu'uniquement motivée par l'amour, se rapproche de la Cléopâtre de *Rodogune* par sa frénésie de vengeance et son déchaînement de haine¹⁷²⁰. Ce n'est plus seulement l'âge des femmes viriles, c'est celui des femmes réceptacles de toutes les passions.

Le nouvel héroïsme de cette décennie peut donc se résumer ainsi : qu'il soit vaincu ou vainqueur, masculin ou féminin, le héros est caractérisé par son individualisme. Un intérêt purement privé l'entraîne vers le complot ou le mensonge, l'amour ou le pouvoir. L'ambition politique se limite au plaisir de commander, de détenir le pouvoir, sans aucune préoccupation d'ordre public. Cette ambition concerne des personnages sans scrupules et dépourvus de sentiments, prêts à sacrifier amis, fils ou fille pour assouvir leur soif de régner. Ils seront systématiquement dans ces pièces les futurs vaincus, au nom de la morale bien-pensante qui s'impose après la Fronde et la réconciliation nationale autour du jeune

renversement des sexes. » *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, 1936, p. 132. Un peu plus loin (p. 207), il souligne la dureté des héroïnes féminines dans *Sertorius*, *Sophonisbe* et *Othon* : « Les trois pièces sont construites sur une rivalité de femmes orgueilleuses, qui ne sont pas absolument interchangeables, mais dont les mobiles ont la même fatigante sécheresse ». On peut également se référer à la critique cornélienne du XIX^e siècle à laquelle Ralph Albanese a consacré une étude (« Images de la femme dans la critique cornélienne du XIX^e siècle », *Les Femmes illustres, Hommage à Rosa Galli Pellegrini*, Publib@rum, mars 2005). Ainsi Geoffroy compare les héroïnes cornéliennes et raciniennes. Celles de Racine « triomphent des faiblesses de la nature, mais sans sortir des bienséances du sexe [...] : elles sont héroïnes sans cesser d'être femmes ; c'est ce qui les distingue essentiellement des amazones de Corneille, qui sont des hommes déguisés », *Cours de littérature dramatique*, Paris, Pierre Blanchard Librairie, 1819, tome II, p. 78. Un peu plus tard, A. Vinet écrit : « La femme chez Corneille a toutes les passions, excepté celles de son sexe. Elle hait, elle se venge, elle conspire, elle n'aime point. Elle donne, c'est Racine qui le lui reproche "des leçons de fierté aux conquérants" ». Il fait allusion à ces « Cléopâtres, Léontines et Rodelindes, qui passent en résolution les plus héroïques des hommes, et en férocité les plus criminels », *Poètes du siècle de Louis XIV*, Paris, chez les éditeurs rue de Rivoli, 1861, p. 119-120. Il n'échappe pas à l'inévitable comparaison entre Racine et Corneille, par exemple à propos de Rodelinde, dans *Pertharite*, et d'Andromaque : « Et quel contraste entre la fureur de Rodelinde et ce rôle d'Andromaque, type achevé de pathétique, de fidélité, de naturel et de grâce ! [...] De plus chez [Corneille], ce sont les hommes qui aiment, les femmes elles, n'aiment pas. Il a donné de continuel exemples de cette interversion des rôles » (p. 164). Plus loin, il précise à propos de *La Thébaine* : « Racine a transporté au sexe masculin cette opiniâtreté, cette satisfaction dans le mal, dont Corneille avait fait l'apanage des femmes » (p. 199). La critique du XIX^e siècle, dans l'ensemble, a désapprouvé, au nom de la morale bourgeoise, ce féminisme militant de Corneille, qui a l'audace de ne pas canoniser la femme dans les vertus traditionnelles.

¹⁷¹⁸ A. Adam signale que Corneille « avait félicité l'abbé de Pure, non pas d'avoir raillé les Précieuses, mais d'avoir exposé leurs idées. Il l'avait loué de la délicatesse avec laquelle il avait examiné "les questions les plus subtiles de l'amour, surtout en voulant établir l'union pure des esprits, exempte de la faiblesse que nous impose la nécessité du mariage" », dans *La Préciosité, Communication à l'Association internationale des Études françaises*, Paris, 1951, n° 1, p. 35-47. Dans la préface de *Sophonisbe*, Corneille affirme, à propos de ses héroïnes trop « viriles », qui ne suivent pas les lois de la galanterie « à la mode » : « [...] et j'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes [...] que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros, par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats, qui veulent de l'amour partout, et ne permettent qu'à lui de faire auprès d'eux la bonne ou la mauvaise fortune de nos ouvrages », éd. cit., p. 384-385.

¹⁷¹⁹ Voir *supra*, p. 471, note 1701.

¹⁷²⁰ Ce dont s'effraie Amalasonte : « Quelle furie ! Holà, gardes, qu'on s'en saisisse », éd. cit., V, 6, v. 1547, p. 1032.

Roi. Le héros noble, le vainqueur, est lui exempt de toute ambition politique. La politique, qui provoquait déjà le dégoût d'Antiochus et de Séleucus dans *Rodogune*, et le simple désir de gouverner, qui, pour un roi comme Timocrate ou Darius, relève pourtant du devoir, sont totalement dédaignés par ces jeunes gens qui font dépendre leur honneur et leur bonheur uniquement de l'amour et de la femme aimée. Passifs, soumis, attentistes, ils abandonnent ainsi aux femmes, au moment où elles affirment leur personnalité et revendiquent leur liberté dans les salons précieux, les valeurs héroïques : l'esprit d'initiative, la force, la persévérance, la volonté de faire ou de défaire des gouvernements, l'esprit de vengeance et de justice. Les hommes, à leur dévotion, sont de simples exécutants. L'amour est devenu pour elles une arme efficace et nécessaire, leur permettant d'assouvir leur désir de domination. Une « interversion » des sexes a donc bien lieu, comme l'écrivait A. Vinet, la femme, porteuse des valeurs viriles, prend le relais du héros masculin qui consacre ses qualités sociales et morales à la galanterie. Pour tous, femmes ou hommes, héros vertueux ou immoraux, le mensonge, le masque, la duperie, selon les circonstances et les intentions, sont devenus les moyens d'action indispensables. Du machiavélisme du cynique chef de complot au déguisement « vertueux » de l'amoureux, du mensonge par amour à la duplicité du traître, pas un de ces personnages n'échappe à l'« hypocrisie », qui, déclinée dans un registre bas ou noble, est devenue le fonctionnement indispensable de l'« être social » des années 1660.

Comment, avec cette nouvelle image de l'héroïsme, va se forger une nouvelle image du pouvoir politique ? Comment, dans les pièces de cette dernière décennie, au moment où s'imposent « le roi de gloire » et l'absolutisme, seront représentés la monarchie, le peuple, le Ciel, qui constituaient jusqu'à présent les tenants et les aboutissants du destin des personnages tragiques ? Ce sera la dernière étape de notre démonstration.

II-2- Un nouvel ordre sacré

1659 : *Œdipe* est représenté à l'Hôtel de Bourgogne. Il marque le retour de Corneille au théâtre après sept ans de silence, grâce à Fouquet, nommé fort justement « Mécène » dans le *Dictionnaire des précieuses* de Somaize. À plus d'un titre, cette pièce retient notre attention. Elle pousse à l'extrême le problème de l'identité sur lequel Corneille ne reviendra plus par la suite¹⁷²¹. Elle adopte le langage et les sentiments précieux, ce qui prouve que Corneille sait s'adapter à son public. Surtout elle renoue avec

¹⁷²¹ Voir *supra*, p. 278, note 916.

une réflexion politique de qualité dont les tragédies galantes des années 1655-1660 nous avaient déshabitués. Le thème de l'usurpation, récurrent chez Corneille depuis *Cinna*¹⁷²², est repris, et avec lui le questionnement sur la légitimité et les limites du pouvoir. Le peuple, qui avait conquis une image plus positive et plus dynamique dans la décennie précédente, est à nouveau représenté de façon péjorative : son inconstance et son immaturité sont mises en avant. Le Ciel, qui devrait retrouver la première place à travers cette pièce mythologique où le destin des hommes est commandé par les Dieux, n'impose pas si facilement ses volontés, quand les héros, Œdipe comme Thésée, semblent bien décidés à en contester l'injustice.

Ainsi dans cette pièce qui inaugure, en quelque sorte, notre troisième période d'étude avec le retour de Corneille au succès, se trouvent posés et définis les trois paramètres essentiels au fonctionnement de l'État : le roi, le peuple et Dieu. Les autres pièces du corpus vont-elles confirmer ces tendances où se trouve reconfiguré un nouvel ordre sacré ?

II-2-1- Le Roi, espoir de toutes les réconciliations

• Roi ou usurpateur ?

La réflexion sur l'usurpation reste fondamentale dans toutes les pièces de cette décennie, qui frémit encore des remous de la Fronde. À travers le thème du complot se pose constamment la question de la légitimité du pouvoir en place. Si l'idée ancienne, bien installée avec la monarchie de droit divin, qu'« un trône bien fondé ne se saurait abattre »¹⁷²³ et que le roi est le représentant de Dieu sur terre¹⁷²⁴ restent des principes indiscutables, la notion d'usurpation, elle, se révèle beaucoup moins facile à cerner, contrairement à ce que les auteurs dramatiques montraient dans les années 1634-1643 : le tyran alors s'opposait au bon roi, et les usurpateurs, peu nombreux, tant l'idée semblait choquante à l'époque, se retrouvaient toujours châtiés¹⁷²⁵. Avec les comploteurs à tout va de la dernière période, l'usurpation n'apparaît pas toujours comme aussi condamnable qu'on pourrait le croire.

¹⁷²² Il est présent, de manière plus ou moins flagrante, dans presque toutes les pièces de Corneille qui suivent *Cinna* : *La Mort de Pompée*, *Rodogune*, *Théodore*, *Héraclius*, *Don Sanche*, *Nicomède*, *Pertharite*, *Sertorius*, *Sophonisbe*. Quant aux autres pièces de cette période 1653-1663, le complot en étant le thème principal, l'usurpation en est forcément le corollaire.

¹⁷²³ Voir *supra*, pour la première période étudiée (« Richelieu et l'État-roi ») p. 295 *sqq.*

¹⁷²⁴ Voir *supra*, p. 320.

¹⁷²⁵ Voir dans la deuxième partie, « Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels », p. 144 *sqq.*

Qu'est-ce qu'un usurpateur ? La réponse n'est pas si simple, nombre de pièces vont s'y intéresser. *Pertharite* avait montré toute l'ambiguïté du terme « usurpation ». Entre Grimoald et Pertharite, qui est le premier usurpateur et qui est le roi légitime ? Jusqu'à quelle guerre, quelle succession faut-il remonter pour trouver le souverain incontestable du royaume lombard¹⁷²⁶ ? Sept ans après, Corneille n'a pas renoncé à cette réflexion. Le sujet d'*Œdipe* s'y prêtait particulièrement¹⁷²⁷. Au début de la pièce, la jeune Dircé, qui ignore qu'elle est la sœur d'*Œdipe*, le traite avec mépris¹⁷²⁸ et « le regarde toujours comme un usurpateur »¹⁷²⁹. Mais en fait, c'est bien lui l'héritier légitime du trône, et même si les Dieux ont pris un malin plaisir à brouiller les pistes, elle devra reconnaître combien ses paroles étaient infondées¹⁷³⁰. Thomas Corneille suit son frère sur ce terrain de l'usurpation ambiguë, en présentant un Darius peu sûr de son bon droit de prince légitime et peu enclin à récupérer par la force son trône¹⁷³¹ et surtout un Sinorix dans *Camma* qui affirme à la reine, dont il a pourtant assassiné l'époux, être légitimement à sa place, puisqu'il a repris un trône que ses ancêtres possédaient :

Mais pourquoi, rejetant l'offre d'une couronne,
Nommez-vous attentat le droit qui me la donne,
Et quel crime ai-je fait, quand secondé des Dieux
J'ai rentré par leur ordre au bien de mes aïeux ?¹⁷³²

Mais c'est Boyer dans *Oropaste ou le faux Tonaxare* qui met le mieux l'accent sur ce problème d'une usurpation « légitime ». Oropaste prend le pouvoir grâce à sa ressemblance étonnante avec Tonaxare, mais il n'est pas coupable de crime de lèse-majesté : c'est son frère Patisite qui l'a commis, sur l'ordre de Cambise, frère de Tonaxare. Surtout, Oropaste a vu dans cet acte un signe des Dieux, un acte de justice. Héritier des Mèdes, il estime, en effet, juste de retrouver un trône que Cyrus leur avait volé :

Je suis Mède, Seigneur, et la Perse autrefois
Sujette à la Médie, a reconnu ses Lois.
Notre sceptre est son vol, et non son héritage ;
Cyrus en dépouilla notre prince Astiage ;
Je dois venger mon maître, et reprendre aujourd'hui
Un Empire usurpé sur son peuple, et sur lui.¹⁷³³

¹⁷²⁶ Voir *supra*, p. 413.

¹⁷²⁷ On sait que Fouquet avait proposé à Corneille trois sujets, dont *Œdipe* et *Camma*, il choisit *Œdipe* et Thomas prit *Camma*. La pièce lui est donc apparue, à ce moment-là, comme la plus digne d'intérêt.

¹⁷²⁸ Elle manifeste ce mépris devant Thésée qu'elle aime et qui veut l'épouser et l'emmener avec lui, alors que la peste s'est abattue sur Thèbes : « Le Roi, tout Roi qu'il est, seigneur, n'est pas mon maître ; / Et le sang de Laius, dont j'eus l'honneur de naître, / Dispense trop mon cœur de recevoir la loi / D'un trône que sa mort n'a dû laisser qu'à moi », éd. cit., I, 1, v. 105-108, p. 26.

¹⁷²⁹ *Ibid.*, II, 1, v. 460, p. 38.

¹⁷³⁰ « Pour vous nommer Tyran il fallait cent efforts ; / Ce mot ne m'a jamais échappé sans remords. / D'un sang respectueux la puissance inconnue / À mes soulèvements mêlait la retenue ; / Et cet usurpateur dont j'abhorrais la loi, / S'il m'eût donné Thésée, eût eu le nom de Roi », *ibid.*, V, 5, v. 1807-1812, p. 86.

¹⁷³¹ Voir *supra*, p. 470, note 1697.

¹⁷³² Éd. cit., II, 1, p. 7-8.

Pour résumer, l'usurpateur n'est pas toujours celui que l'on croit. Mais dans ce cas, qui est dans son droit, à qui reconnaître finalement la légitimité ? La réponse semble être celle de la sagesse et de la prudence, une réponse issue d'une période de troubles et de remises en question qui conduit à une sorte de constat résigné. Le trône est sacré, le principe reste indiscutable. Quelles que soient ses motivations, quel que soit son bon droit et quels que soient les aléas historiques, nous pourrions dire, pour parodier le vers de *La Mort de Brute et de Porcie*, qu'« un trône usurpé ne se saurait conserver ». Dans la représentation théâtrale, il est inadmissible que l'usurpateur, connu pour tel sur scène, même pourvu de bonnes intentions, soit maintenu. Grimoald redonne à Pertharite son trône, Darius reprend son titre de roi en devenant le gendre d'Ochus, Sinorix finit, malgré ses tentatives de justification¹⁷³⁴, par comprendre qu'il ne sera jamais reconnu par son peuple et par accepter la mort que lui a réservée Camma¹⁷³⁵. Quant à Oropaste, traité jusqu'à la dernière scène d'« imposteur » par ses ennemis, il rend en mourant le trône aux Persans, en l'occurrence à son vainqueur Darius, non sans rappeler, encore une fois, que ses intentions étaient pures :

Étant Mède, et pouvant, pour reprendre nos droits,
Dérober aux Persans le Sceptre de nos Rois,
Innocent du trépas d'un Prince légitime,
Le Sort, et ma vertu, m'ont fait régner sans crime¹⁷³⁶

Ainsi, par rapport aux pièces des périodes précédentes, la leçon reste la même : le pouvoir est sacré, justifié par l'approbation divine¹⁷³⁷ mais aussi par la nature : le vrai roi est « reconnu » des siens, plébiscité par son peuple¹⁷³⁸. On retrouve, dans le message des auteurs de cette dernière décennie, le même conservatisme, la même prudence raisonnable qui consistent à rendre au roi légitime son trône et à lui reconnaître les qualités nécessaires pour être roi, la nature ni Dieu ne pouvant se tromper. Il est vrai que ce point de vue se trouvait confirmé par l'Histoire, l'épisode de la Fronde ayant engendré l'instauration du pouvoir absolu et la tentative d'usurpation de Cromwell en Angleterre s'étant soldée par le rétablissement de Charles II sur le trône en avril 1661¹⁷³⁹. Néanmoins, on note, initié par

¹⁷³³ Éd. cit., III, 4, v. 1079-1084, p. 151. C'est une des principales différences avec la pièce concurrente de Quinault, *Agrippa ou le faux Tibérinus*, qui finit bien et n'offre aucune dimension politique. Voir *supra*, p. 462-463.

¹⁷³⁴ Il se justifie aussi auprès d'Hésione, fille de Sinatus, l'ancien roi : « Quoi que dans vos aïeux vous comptiez de nos rois, / Sinatus pour régner abusa de mes droits. / Sa brigue plus puissante et la faveur de l'âge / Du peuple suborné lui gagnèrent l'hommage, / Et par sa préférence obligé de céder, / On me vit obéir où je dus commander », éd. cit. II, 1, v. 444-449, p. 113.

¹⁷³⁵ Voir *supra*, p. 101.

¹⁷³⁶ Éd. cit., V, 8, v. 2099-2102, p. 210.

¹⁷³⁷ Voir *supra*, « Le règne du héros », p. 325-326 (« Le berger et son troupeau »).

¹⁷³⁸ Voir *supra*, « Les doutes du héros », p. 407 (« Les Rois n'ont qu'un trône et qu'une majesté »).

¹⁷³⁹ Cette « sagesse » (ou cette résignation) n'est pas sans rappeler celle de Pascal, par exemple dans la pensée 81 de *Raison des effets* : « Les seules règles universelles sont les lois du pays aux choses ordinaires, et la pluralité aux autres. D'où vient cela ? De la force qui y est », ou encore la pensée 645 des *Papiers non*

Corneille, ce doute sur la condamnation de l'usurpation qui s'instille dans les pièces. Sur quoi repose précisément le pouvoir légitime ? L'usurpateur ne possède-t-il pas lui aussi des qualités de roi ? Au nom de quoi le condamner ? Ce n'est donc pas par enthousiasme que le pouvoir légitime doit être maintenu, mais par sagesse, par pragmatisme, par besoin de stabilité et d'autorité. C'est cette leçon que le jeune et ambitieux Pompée tente de transmettre à son aîné, plus idéaliste, Sertorius, matérialisant sur la scène l'opposition de deux générations : on ne choisit pas forcément le bon parti, mais, une fois engagé, on ne doit plus reculer : « Mais quand un choix est fait, on ne s'en dédit plus »¹⁷⁴⁰. On se résout donc à servir fidèlement le pouvoir installé, même s'il n'est pas parfait. On a connu plus d'enthousiasme et de reconnaissance envers le souverain en place, image de Dieu sur terre, modèle idéal de vertu et de justice. Quelle représentation précise du roi les pièces de cette période nous offrent-elles ?

- « Sais-je encore qui je suis ? »

Il faut le reconnaître, les rois n'ont pas dans cette dernière décennie les hautes qualités et la puissance que Louis XIV voudrait incarner. S'ils ne sont pas des tyrans dont il faut se débarrasser¹⁷⁴¹ ou des amoureux uniquement préoccupés par la personne aimée¹⁷⁴², ils se présentent bien souvent comme des médiocres, limités par l'incompétence de leur jugement et la faiblesse de leur caractère. Ainsi Honorius dans *Stilicon* et Constantin dans *Maximian* se montrent-ils, dans les pièces de Thomas Corneille, facilement influençables et peu perspicaces : à la mort du traître Zénon, Honorius soupçonne immédiatement Euchérius, qui est comme un frère pour lui, et n'accorde aucun crédit ni à ses protestations ni à celles des deux femmes (son épouse et sa sœur), persuadées de son innocence¹⁷⁴³. Inapte finalement à diriger sans l'aide de ses deux conseillers – le père qui l'a trahi et dont il n'a su percer l'hypocrisie et le fils qui lui a été

classés : « La justice est ce qui est établi. Et ainsi toutes nos lois établies seront nécessairement tenues pour justes sans être examinées, puisqu'elles sont établies », dans *Pensées sur la justice*, éd. établie et présentée par Laurent Thirouin, Paris, La Découverte, p. 118. Cette soumission à l'ordre n'a rien d'enthousiaste, comme le souligne Laurent Thirouin dans la présentation de l'ouvrage (p. 19), en citant Gilberte Périer, la sœur de Pascal (*Vie de M. Pascal*, in *Œuvres complètes de Pascal*, éd. J. Mesnard, t. 1, p. 594) : « Il disait que, dans un État établi en république comme Venise, c'était un très grand mal de contribuer à y mettre un roi, et à opprimer la liberté des peuples à qui Dieu l'a donnée ; mais que, dans un État où la puissance royale est établie, on ne pouvait violer le respect qu'on lui doit que par une espèce de sacrilège ».

¹⁷⁴⁰ *Sertorius*, éd. cit., III, 1, v. 855, p. 340.

¹⁷⁴¹ Tels Commode dans *La Mort de l'empereur Commode* et Sinorix dans *Camma, reine de Galatie*, de Thomas Corneille.

¹⁷⁴² C'est le cas de Timocrate, dans la pièce du même nom, et de Cyrus ou Thomiris dans *La Mort de Cyrus*. Voir *supra*, p. 100-101 et p. 467 *sqq.*

¹⁷⁴³ Il ne comprend même pas que le silence d'Euchérius est dû à la stupeur de se voir accuser par son propre père : « Donc ta rage te plaît, et pour mieux en jouir / Par ces déguisements tu me crois éblouir ? / Non, non, contre un soupçon si fort, si légitime, / Ne te défendre point, c'est redoubler ton crime », éd. cit., III, 4, p. 381.

fidèle jusqu'à la mort et dont il n'a su apprécier le dévouement – il n'est plus rien à la disparition des deux qu'un roi fantoche en quelque sorte qui n'existait que par les autres (nous soulignons) :

Abîmé tout à coup dans un gouffre d'ennuis,
Abandonné, trahi, *sais-je encore qui je suis ?* [...] *Cette triste grandeur, dont l'éclat me demeure,*
Ne vaut pas l'embarras ni la mort que je pleure.¹⁷⁴⁴

Constantin, dans *Maximian*, se comporte de la même manière avec Licine dont il connaît pourtant la fidélité, et qui est accusé par le traître Martian¹⁷⁴⁵. Incapable de prendre une décision, il se repose entièrement sur Maximian et le laisse tout organiser, s'offrant ainsi naïvement à ses coups :

En l'état où je suis je ne sais que vous dire.
Dans mes honteux soupçons moi-même je m'admire,
Mais à les repousser je fais un vain effort,
Tout mon coeur s'abandonne à mon jaloux transport,
Et dans les sentiments qui viennent me surprendre,
Je vois mon injustice, et ne puis m'en défendre.
Aussi pour m'en punir, ma vie est en danger,
On conspire, on me hait, je veux tout négliger.
Prenez soin de la vôtre, et puisqu'on vous menace,
Seigneur, à votre choix, faites justice ou grâce,
Punissez, pardonnez, je n'examine rien.¹⁷⁴⁶

Il continue dans son aveuglement avec Sévère, qui est accusé à son tour, et ne l'écoute pas lorsqu'il dénonce Maximian. L'impératrice Fauste, son épouse, qu'il croit la complice de Sévère et qui ne peut parler sans trahir son père, tente de lui faire prendre conscience de ses responsabilités et de la nécessité pour un roi d'être clairvoyant :

Dans les cruels soupçons que mon malheur m'attire,
Après ce que j'ai dit je n'ai plus rien à dire.
C'est à l'Empereur seul à bien examiner
Ce qu'il a droit d'absoudre, ou droit de condamner ;
Ou plutôt, le péril étant toujours extrême,
Il doit pour s'en sauver ne croire que soi-même
Se défier sans cesse, et pour sa sûreté
Voir et craindre partout de l'infidélité.

Mais Constantin reste aveugle et irresponsable, laissant encore une fois Maximian diriger à sa place :

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, V, 7, p. 411.

¹⁷⁴⁵ « C'est donc là cette foi, pleine, sincère, pure, / Et l'hymen de ma soeur contraire à tes souhaits, / Te fait ainsi sans peine oublier mes bienfaits ! / C'est peu du rang illustre où ma faveur t'élève / Si l'ayant commencé ton crime ne l'achève, / Et si par l'attentat dans le trône placé / Tu n'y vois de sa main ton feu récompensé ». Licine, d'ailleurs, réagit comme Euchérius, il reste muet d'indignation : « La surprise, Seigneur, m'empêche de répondre, / Et de pareils malheurs permettent rarement / Que les sens étonnés agissent librement », éd. cit., III, 5, p. 36.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, III, 6, p. 39.

Hélas ! Pour mon repos ainsi que pour ma gloire
 Je ne connais que trop ce qu'il faut craindre et croire,
 Et d'un feu criminel l'espoir trop écouté,
 Pour voir tous mes malheurs m'offre assez de clarté,
 Il périra, le traître, et ma rage secrète
 Du moins par son trépas se verra satisfaite ; [...]
 Qu'on le tienne en lieu sûr. Dans un sort si funeste,
 Seigneur, c'est à vous seul de disposer du reste.
 Pour moi, quelques ennuis où mon cœur soit plongé,
 Si Sévère est puni, je suis assez vengé.¹⁷⁴⁷

Les autres rois des pièces de Thomas Corneille ou de Quinault, en cette période n'ont pas plus d'envergure. La reine Amalasonte dans la tragi-comédie de Quinault se laisse berner, comme Honorius et Constantin, par la princesse Amalfrède, qui la persuade que son amant, Théodat, a juré sa perte¹⁷⁴⁸. Ochus, dans *Darius*, se comporte en tyran dans pratiquement toute la pièce¹⁷⁴⁹, et ne se rachète que dans la scène finale, ce qui ne donne pas beaucoup de crédit à sa « conversion ». Cette image d'un roi terne et sans discernement ou indigne de régner ou préférant l'amour au pouvoir est loin d'être positive. Elle est dans la continuité de l'image du roi transmise dans la décennie précédente, où l'on voyait ces jeunes amoureux dégoûtés du pouvoir, à l'instar d'Antiochus et de Séleucus dans *Rodogune*¹⁷⁵⁰, ces rois faibles dominés par les femmes tels Valens dans *Théodore*, Phocas dans *Héraclius*, Prusias dans *Nicomède*, ou déconsidérés par leurs propres enfants comme Venceslas ou Cosroès chez Rotrou¹⁷⁵¹. Pourtant, durant les années de Fronde, Corneille s'était distingué des autres auteurs et avait porté l'espoir en une royauté restaurée et triomphante avec *Don Sanche*, *Nicomède* et *Pertharite*¹⁷⁵². Encore une fois, dans les pièces de cette dernière décennie étudiée et après un silence inquiétant, il est porteur de la réflexion politique, et peut-être aussi de l'espoir, dans la mesure où il tente de construire une image de roi adaptée au nouvel État qui s'installe.

- « Espérer en mon Roi »

Maintenant qu'on te voit en digne Potentat
 Réunir en ta main les rênes de l'État,
 Que tu gouvernes seul, et que par ta prudence
 Tu rappelles des Rois l'auguste indépendance,
 Il est temps que d'un art encor plus élevé

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, IV, 4, p. 51.

¹⁷⁴⁸ Voir *supra*, p. 465, note 1674. Théodat a la même réaction sidérée que les autres innocents, devant les accusations d'Amalfrède, qui l'invective : « Pouvez-vous nier ce que j'ai dit ? / Qu'il est fourbe ! Voyez comme il fait l'interdit », éd. cit., IV, 6, v. 1261-1262, p. 1020.

¹⁷⁴⁹ Voir *supra*, p. 461, note 1652.

¹⁷⁵⁰ Voir *supra*, p. 400 (« L'ambition n'est pas notre plus grand désir »).

¹⁷⁵¹ Voir *supra*, p. 417-418.

¹⁷⁵² Voir *supra*, p. 404 *sqq.* (« Le Soleil levant »).

Je peigne en ta personne un monarque achevé
Que j'en laisse un modèle aux Rois qu'on verra naître,
Et qu'en toi pour régner je leur présente un maître.

Ces vers de Corneille dans son *Remerciement au Roi en l'année 1663*¹⁷⁵³ sont symptomatiques, en ces années 1660, de ce besoin de croire en la royauté absolue que Louis XIV est en train de mettre en place. On voit qu'il la conçoit à la fois comme un retour à la royauté mythique d'autrefois (« Tu rappelles des Rois l'auguste indépendance »), et comme un dépassement, une perfection : « Il est temps que d'un art encor plus élevé / Je peigne en ta personne un monarque achevé ». La fin des cardinaux-ministres n'est-elle pas le signe d'une renaissance de la royauté¹⁷⁵⁴ ? Cet espoir s'était manifesté depuis longtemps chez Corneille, et nous avons noté à l'époque d'*Andromède* son adhésion à ce jeune Roi plein de promesses. Mais, depuis dix ans, après la déception politique (1651), l'échec de *Pertharite* (saison 1651-1652), le retrait de la vie théâtrale (1652-1659) que subit ou s'impose Corneille¹⁷⁵⁵, cet espoir s'était bien affaibli. Grâce à l'intervention de Fouquet (fin 1658)¹⁷⁵⁶, grâce à l'image forte que renvoie le Roi à partir de sa prise de pouvoir en 1661, grâce aussi à la gratification que Colbert vient de lui attribuer¹⁷⁵⁷, il renaît. Quand Corneille reprend, dans les vers adressés au Roi en 1663, les mots et les images utilisés dans *Andromède*, pièce où il célébra le « Soleil levant » qui allait bientôt rayonner sur la France¹⁷⁵⁸, il semble qu'il veuille dresser, entre ces deux périodes, celle d'avant les déceptions, celle de l'espoir actuel, un pont grâce auquel il efface les années de silence :

Mon génie au théâtre a voulu m'attacher,
Il en a fait mon fort, il sait m'y retrancher,
Partout ailleurs je rampe, et ne suis plus moi-même ;
Mais là j'ai quelque nom, là quelquefois on m'aime,
Là ce même génie ose de temps en temps
Tracer de ton portrait quelques traits éclatants ;
Par eux de l'Andromède il sut ouvrir la scène,
On y vit le Soleil instruire Melpomène
Et lui dire qu'un jour Alexandre et César
Sembleraient des vaincus attachés à ton char¹⁷⁵⁹.

¹⁷⁵³ Éd. cit., tome III, v. 67-74, p. 454-455. Le titre « Espérer en mon roi » est extrait du vers 100, p. 455.

¹⁷⁵⁴ On peut lire dans le même poème, dans les vers précédents ce passage : « Jusque là toutefois tout n'était pas à toi, / Et quelques doux effets qu'eût produit ta victoire, / Les conseils du grand Jule avaient part à ta gloire », *ibid.*, v. 64-66.

¹⁷⁵⁵ Rappelons sa perte du poste de procureur général des États de Normandie, rendue à Baudry, contemporaine de l'échec de *Pertharite*, qui ne correspondait pas aux aspirations du moment (voir *supra* p. 364, note 1301).

¹⁷⁵⁶ Voir p. 477, note 1727. Georges Couton retrace l'historique des relations entre Corneille et Pellisson, secrétaire de Fouquet, dans la notice d'une lettre de Corneille à Pellisson, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 1365.

¹⁷⁵⁷ Voir *supra*, p. 448-449.

¹⁷⁵⁸ Voir *supra*, p. 405.

¹⁷⁵⁹ Éd. cit., v. 31-40, p. 454.

Même si l'on peut penser que l'éloge contenu dans ces vers vise à traduire les considérations politiques du seul Corneille et sans doute à servir son retour en grâce, on ne peut s'empêcher de le considérer comme le message de toute une génération, encore frileuse, marquée par les « girouettes » politiques de la Fronde, mais trop jeune encore pour avoir connu l'ordre sacré des années de gloire dont Corneille est resté le témoin nostalgique. La profondeur de sa réflexion politique et peut-être aussi son expérience personnelle de l'ingratitude de la régence l'ont conduit, plus que tout autre, à mesurer le travail de réorganisation et de reconstruction entamé par le jeune monarque et à reporter sur lui la foi et l'énergie qu'il avait laissées « en jachère » pendant ces quelques années.

Le chemin, pourtant, a été long. Corneille s'est consacré, durant cette période de retraite, à un retour sur lui-même. Il a fait, dirions-nous aujourd'hui, un « bilan » sur son passé, sur sa valeur, sur sa place dans la vie théâtrale. Il a pris le temps, durant ces sept années, de réfléchir sur son œuvre et sur l'art dramatique¹⁷⁶⁰, et il nous offre, à sa « renaissance, une sorte de boucle. Ainsi, après *Œdipe* (1659) et surtout *La Toison d'or* (1661) qui rappellent *Médée*, sa première tragédie¹⁷⁶¹, il reprend dans *Sertorius* (1662) le personnage de Pompée, qui semble l'avoir beaucoup marqué comme victime de la raison d'État, mais en inversant les situations¹⁷⁶². Sertorius, héros vieillissant sera confronté au jeune Pompée en pleine ascension politique. Or, on sait, grâce à *La Mort de Pompée* (joué à la saison 1643-1644) ce qu'il adviendra du Pompée vieillissant, opposé au jeune César, tout aussi ambitieux et zélé que l'était Pompée à son âge¹⁷⁶³. Quant à *Sophonisbe* (1663), elle clôt la vieille rivalité avec Mairet restée sans doute, au fil de ces trente années, une blessure qu'il fallait définitivement panser. Par ce jeu de renvois d'une pièce à l'autre, ce

¹⁷⁶⁰ Il opère dans les trois *Discours* (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu*) et dans les « Examens », écrits durant cette même période, entre 1656 et 1660, une réflexion sur son œuvre. Il y manifeste une volonté d'explication et de justification, qui semble compenser tout ce qu'il n'a pas pu dire à l'époque de la « Querelle du *Cid* », et tout ce qu'on lui a reproché au fur et à mesure des représentations de ses pièces. D'Aubignac venait de faire paraître en 1657 sa *Pratique du théâtre*. Corneille confie alors à l'abbé de Pure qu'il n'est pas d'accord avec M. d'Aubignac et le contredit quelquefois, lui et ces Messieurs de l'Académie (lettre à l'abbé de Pure du 25 août 1660, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., tome III, p. 7). Il répondra, en particulier dans l'« Examen » d'*Horace* aux propositions de l'abbé (voir p. 26). D'Aubignac n'appréciera pas cette insoumission et saura se manifester lors de la représentation de *Sophonisbe* (voir *infra*).

¹⁷⁶¹ En 1634, juste après la *Sophonisbe* de Mairet. C'était l'époque des premières grandes tragédies à sujets mythologiques, *Hercule mourant* de Rotrou, *Hippolyte* de La Pinellière. Ces sujets se retrouvent d'actualité avec l'essor des pièces à machines sous Mazarin. Voir *supra*, p. 349 « la belle invention des machines ».

¹⁷⁶² Georges Couton donne cette explication (notice de *Sertorius*, éd. cit., p. 1443) : « Nul doute que le personnage historique de Pompée ait beaucoup intéressé Corneille [...]. Dans la galerie d'hommes illustres que propose l'histoire ancienne, Pompée était, pour Corneille, le représentant de l'esprit civique, en face des ambitions personnelles du séduisant mais inquiétant César, dans *La Mort de Pompée*, en contraste avec la tyrannie de Sylla dans *Sertorius*. »

¹⁷⁶³ On notera que dans les deux pièces, Pompée, comme César, ne sont qu'indirectement responsables du malheur de leur ennemi, victime de Perpenna dans *Sertorius* et de Ptolémée dans *La Mort de Pompée*. Ils n'en restent pas moins tous les deux les représentants du pouvoir romain au nom duquel ces victimes sont immolées.

n'est pas uniquement sur son œuvre que Corneille invite à réfléchir, mais également sur les aléas de la vie politique et les responsabilités monarchiques. C'est d'ailleurs à ce même moment qu'il s'interroge sur la place du roi dans les œuvres dramatiques, c'est-à-dire sur l'image que le théâtre offre du monarque. Il explique dans l'« Examen » de *Clitandre*, que le roi n'est pas souvent la figure principale sur scène : c'est le héros qui tient la première place, et cela gêne Corneille, au point qu'il analyse les différentes manières de le représenter¹⁷⁶⁴. Il se reproche d'avoir fait paraître dans *Clitandre* « le Roi et le Prince son fils [...] dans un emploi fort au-dessous de leur dignité » et il insiste sur le fait que « ce défaut n'a pas accoutumé de passer pour défaut », qu'il s'agit de sa part d'un « sentiment particulier » dont il voudrait faire une « règle, qui peut-être ne semblera pas déraisonnable, bien que nouvelle »¹⁷⁶⁵. Autrement dit, il importe à Corneille, en ces années 1660, d'une part de montrer que le roi n'est pas épargné par les vicissitudes, d'autre part de le représenter dans toute sa dignité en évitant de le réduire au simple rôle de figurant.

Cela posé, quelle image des rois nous offre-t-il dans les pièces des années 1660 ? C'est une image, semble-t-il, bien amère qui ne donne pas *a priori* une vision positive du pouvoir. On remarque, en effet, que Corneille est revenu avec *Œdipe* à la tragédie à fin malheureuse, qu'il avait abandonnée depuis *Théodore*. Il est en cela en décalage avec ses jeunes confrères. Comme nous l'avons montré plus haut, on peut considérer les tragédies de Thomas Corneille comme ayant une fin heureuse, dans la mesure où le sacrifié, celui qui meurt, est toujours le « méchant », le coupable, le monstre machiavélique, uniquement conduit par son ambition personnelle¹⁷⁶⁶. Quant à Quinault, il n'écrit durant la période 1653-1663 que deux tragédies, *La Mort de Cyrus* qui finit mal, en effet, avec la mort des deux amoureux, mais qui est une tragédie galante dont la politique est totalement exclue, et *Agrippa ou le faux Tibérinus*, qui finit heureusement¹⁷⁶⁷. Toutes les autres pièces sont des tragi-comédies ou des comédies. Corneille marque donc sa conception propre du tragique dans ces trois pièces, *Œdipe* (1659), *Sertorius* (1662) et *Sophonisbe* (1663), avec la mort du héros, qui est d'ailleurs, remarquons-le, à chaque fois un roi dans une position

¹⁷⁶⁴ Un roi peut être homme comme Grimoald dans *Pertharite* ou les deux reines de *don Sanche*. Il peut apparaître en juge comme dans *Clitandre* ou dans *Le Cid*. Enfin, il est roi seulement « quand il n'a d'intérêt qu'à la conservation de son trône, ou de sa vie, qu'on attaque pour changer l'État, sans avoir l'esprit agité d'aucune passion particulière », comme Auguste dans *Cinna* ou Phocas dans *Héraclius*. Le roi peut cumuler deux de ces « qualités » à la fois : roi et homme ou roi et juge, ou même avoir les trois caractéristiques. Mais selon Corneille, la meilleure représentation, celle qui lui donnera la place la plus intéressante, la plus digne de la fonction qu'il incarne, c'est l'association roi et homme, « quand il a un grand intérêt d'État et une forte passion tout ensemble à soutenir » comme Antiochus ou Nicomède, « parce qu'ils attirent alors toute l'action à eux, et ne manquent jamais d'être représentés par les premiers acteurs », « Examen » de *Clitandre*, *Œuvres complètes*, éd. cit., tome I, p. 102-104.

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷⁶⁶ Voir *supra*, p. 201 et 270 (« la mort solitaire du vaincu », « la dépolitisation du débat »).

¹⁷⁶⁷ Voir *supra*, p. 175, note 580.

difficile¹⁷⁶⁸. Jusqu'alors, le héros se distinguait du roi, pour le servir ou le combattre¹⁷⁶⁹, il était souvent d'ailleurs l'héritier du trône, comme Antiochus dans *Rodogune*, Héraclius, Don Sanche ou Nicomède dans les pièces du même nom. Mais depuis *Pertharite*, pièce sur laquelle s'achevait la période de la Fronde, Corneille réunit en un seul personnage le héros et le roi et l'installe dans un rapport ambigu avec le pouvoir : Pertharite et Œdipe sont deux rois légitimes traités en usurpateurs¹⁷⁷⁰, Sertorius est un général romain que Viriate voudrait imposer comme roi en Espagne¹⁷⁷¹, Sophonisbe est une reine en sursis, qui comme nous l'avons vu, échange sans cesse avec Éryxe la position de reine vaincue ou victorieuse. Il n'est pas anodin que la leçon politique concerne, entre 1659 et 1663, des rois mal assurés sur leur trône, qui finiront par échouer et par mourir.

Pourtant, même malmenés, les rois de Corneille, ne sont pas, contrairement à ceux présentés par ses confrères, des médiocres ou des attentistes. Corneille retrouve ici des héros nobles et valeureux, comparables à ceux des pièces de « la grande époque ». Œdipe est grand dans le malheur, même s'il le subit¹⁷⁷². Sertorius est digne, malgré son âge, de Rodrigue ou de Nicomède, et contraint même son adversaire Pompée, par-delà sa mort, à se comporter noblement, comme pour lui rendre un dernier hommage¹⁷⁷³. Sophonisbe et Éryxe sont des reines altières et indépendantes, dépourvues toutes deux de tout machiavélisme¹⁷⁷⁴. Cette volonté de retrouver des personnages héroïques, orgueilleux, intraitables, oblige d'ailleurs Corneille à des compromis avec l'Histoire¹⁷⁷⁵ qui lui vaudront encore les foudres de son vieil ennemi, d'Aubignac, toujours à l'affût¹⁷⁷⁶. Quant au public,

¹⁷⁶⁸ Nous excluons sur ce point *La Toison d'or*, pièce à machines, commandée en juillet 1656 par un aristocrate normand original, M. de Sourdéac, et qui ne sera représentée qu'en 1660 au château du commanditaire, puis à Paris en février 1661, au milieu des fêtes de consécration du Roi-Soleil.

¹⁷⁶⁹ Voir Bernard Dort, *Corneille dramaturge*, éd. cit., « le héros contre le roi » p. 70, « le roi et le héros » p. 79, dans le chapitre III, *l'État divisé* sur les pièces contemporaines de la Fronde.

¹⁷⁷⁰ Voir *supra*, p. 477.

¹⁷⁷¹ Viriate explique son choix à Thamire, sa confidente : « Car d'où pourrait mon Trône attendre un ferme appui, / Et pour qui mépriser tous nos Rois, que pour lui ? / Sertorius lui seul digne de Viriate / Mérite que pour lui tout mon amour éclate », éd. cit. II, 1, v. 387-390, p. 324.

¹⁷⁷² Dirce s'étonne du stoïcisme de son frère devant Thésée : « Parmi de tels malheurs que sa constance est rare ! / Il ne s'emporte point contre un sort si barbare, / La surprenante horreur de cet accablement / Ne coûte à sa grande âme aucun égarement, / Et sa haute vertu toujours inébranlable / Le soutient au-dessus de tout ce qui l'accable », éd. cit., V, 7, v. 1881-1886, p. 88-89.

¹⁷⁷³ En refusant de livrer au Sénat romain les noms des comploteurs que lui révèle Perpenna. Sur ce point, Corneille se conforme à la vérité historique, l'épisode étant rapporté par Plutarque.

¹⁷⁷⁴ Éryxe est en admiration devant Sophonisbe, elle l'avoue à Lélius, à la mort de Sophonisbe : « Le dirai-je, Seigneur, je la plains, et l'admire / Une telle fierté méritait un Empire », éd. cit. V, 7, v. 1803-1804, p. 446.

¹⁷⁷⁵ Dans *Sertorius*, Corneille prend des libertés avec l'Histoire, pour ennoblir ses personnages. Sans parler du véritable Sertorius qui était plutôt un personnage cruel et sans scrupule, on le voit se justifier dans la préface sur le prolongement de la vie de Sylla, afin, dit-il, de reporter sur lui tous les aspects négatifs et d'en décharger Pompée. Il explique : « Pour ne pas déshonorer Pompée par cette jalousie secrète de son ambition, qui semait dès lors ce qu'on a vu depuis éclater si hautement, et qui peut-être était le véritable motif de cette guerre, je me suis persuadé qu'il était plus à propos de faire vivre Sylla, afin d'en attribuer l'injustice à la violence de sa domination », préface de *Sertorius*, éd. cit., p. 311.

¹⁷⁷⁶ À l'inverse de *Sertorius* et pour mieux opposer la grandeur héroïque de la reine à la lâcheté de Massinisse, Corneille refuse dans *Sophonisbe* de modifier l'Histoire comme l'avait fait Mairet. Il ne fait pas

il ne sera pas forcément sensible à ce détachement, à cette noblesse dédaigneuse. Le côté hiératique de ces héros-rois n'est peut-être plus de mise à l'époque de la galanterie¹⁷⁷⁷. Or, si Corneille, qui sait utiliser le langage précieux, s'obstine à présenter des rois aussi « majestueux », à l'encontre des goûts du public, c'est qu'il a une raison. Ce n'est pas un simple attachement aux anciennes valeurs, qui nierait les évolutions politiques, puisque, contrairement aux héros de la tragédie « conquérante », ces héros-rois sont des vaincus malmenés par un destin contraire. On dirait que Corneille veut éprouver – et prouver – la dignité royale lorsqu'un roi est confronté à ses propres divisions. Ainsi, Œdipe est divisé dans sa nature royale : au moment où il apprend qu'il est régicide et parricide, il découvre en même temps sa véritable identité qui fait de lui le roi légitime et non l'usurpateur du trône de Thèbes. Sertorius se trouve confronté à deux niveaux de division politique. Héros reconnu dont la sagesse et l'expérience rappellent Don Fernand dans *Le Cid*, il voit son autorité vacillante¹⁷⁷⁸ menacée par celle d'un jeune rival¹⁷⁷⁹. Mais il est aussi à l'origine de la scission entre Rome et son parti, et refuse de l'assumer¹⁷⁸⁰. Sophonisbe est, elle, une reine autoritaire et fière, mais elle est femme, une femme intransigeante dans sa haine de Rome, qui la sépare des ses appuis et l'isole¹⁷⁸¹. Qu'en déduire de l'image que Corneille voudrait transmettre du roi ? Un roi doit être sûr de lui et oser s'imposer, mais il doit aussi être capable d'éliminer toutes les divisions, internes et externes. Le désordre intime d'Œdipe, la sédition de Sertorius, l'intransigeance de

mourir Massinisse de remords et de chagrin sur le corps de Sophonisbe, ce qui indispose d'Aubignac, qui pense qu'« il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'Histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du Théâtre », *Deux Dissertations concernant le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*, éd. cit., p. 14.

¹⁷⁷⁷ « [J]'observai que durant tout ce spectacle, le Théâtre n'éclata que quatre ou cinq fois au plus, et qu'en tout le reste il demeura froid et sans émotion », *ibid.*, p. 2-3.

¹⁷⁷⁸ Sertorius doute trop de lui, et c'est une erreur. Il hésite déjà dans son engagement amoureux auprès de Viriate. Il la « laisse » à son lieutenant Perpenna, dont il a deviné l'amour : « Vous-même, Perpenna, pourquoi tant déguiser ? / Je vois ce qu'on m'a dit, vous aimez Viriate, / [...] Dites que vous l'aimez et je ne l'aime plus. / Parlez, je vous dois tant, que ma reconnaissance / Ne peut être sans honte un moment en balance », éd. cit., I, 2, v. 224-230, p. 319. Il hésite aussi dans son engagement politique auprès de Viriate. Elle le veut roi à ses côtés : « Pour moi, d'un grand Romain, je veux faire un grand Roi », il atermoie et elle se fâche : « Tant de précaution commence à me lasser », IV, 2, v. 1383 et 1392, p. 357-358.

¹⁷⁷⁹ C'est Pompée qui prononce, à la mort de Sertorius, la formule que celui-ci aurait dû employer auparavant (et qui a su inspirer Molière) : « Je suis maître, je parle, allez, obéissez. » (v. 1868), écho du « Je suis Roi, je puis tout » d'Œdipe (v. 493), que le destin a démenti.

¹⁷⁸⁰ À Pompée qui voudrait le ramener au sein de la patrie : « Une seconde fois, n'est-il aucune voie / Par où je puisse à Rome emporter quelque joie ? / Elle serait extrême à trouver les moyens / De rendre un si grand homme à ses concitoyens. / Il est doux de revoir les murs de la Patrie : / C'est elle par ma voix, Seigneur, qui vous en prie ; / C'est Rome... », il répond : « [...] Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles / Que ses proscriptions combient de funérailles : / Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau, / N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau ; / Mais pour revivre ailleurs dans sa première force, / Avec les faux Romains elle a fait plein divorce ; / Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis, / Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis », éd. cit., III, 1, v. 921-956, p. 341-342.

¹⁷⁸¹ Elle n'hésite pas à dire à Massinisse qu'elle n'accorde aucune importance à l'amour, qu'il ne compte pas pour elle, car son seul but dans la vie est sa vengeance : « Quand j'épousai Syphax, je n'y fus point forcée : / De quelques traits pour vous que l'amour m'eût blessée, / Je vous quittai sans peine, et tous mes vœux trahis / Cédèrent avec joie au bien de mon pays. / En un mot, j'ai reçu du ciel pour mon partage / L'aversion de Rome et l'amour de Carthage », éd. cit., II, 4, v. 683-688, p. 408-409.

Sophonisbe sont des faiblesses à bannir pour constituer un État solide. L'autorité d'un roi doit se fonder sur l'unité. On ne saurait penser que Corneille ait approuvé l'arrestation de Fouquet, mécène généreux qui avait su le ramener sur « les sentiers de la gloire »¹⁷⁸². Mais il est curieux que les vers adressés au Roi en 1663 ressemblent tant à ceux du poème dédié à Fouquet en tête d'*Œdipe*, comme si Corneille se ralliait à cette idée que Louis XIV veut fortement imprimer à tous qu'il ne peut y avoir dorénavant qu'un seul roi, qui surpasse et efface toute autre autorité¹⁷⁸³.

L'image du roi, dans cette dernière décennie, telle que la perçoivent les dramaturges, mêle donc doute et espoir, conservatisme et projection dans l'avenir. De la Fronde et du gouvernement de Mazarin naît un roi de second plan, passif ou hésitant, mais dont le trône reste, plus que jamais, sacré, toute tentative d'usurpation étant présentée dans les pièces de cette époque comme irrémédiablement vouée à l'échec. Cependant, Corneille, toujours plus sensible aux évolutions politiques, perçoit l'importance des derniers événements. Le déclin puis la mort de Mazarin, la proclamation de la monarchie absolue, la disgrâce de Fouquet, les débuts de la propagande royale, et surtout sans doute la conviction de Louis XIV, son autorité naturelle, sa foi en son destin, dessinent en creux, dans les pièces de son retour au théâtre, une image de roi encore ambiguë, parce qu'elle n'est pas celle d'un vainqueur, mais placée au premier plan et tournée vers les valeurs héroïques, la responsabilité et la grandeur.

Si, selon la théorie « des deux corps »¹⁷⁸⁴, on ne peut dissocier l'image du roi de celle de son peuple de par cette fonction sacrée que le Ciel lui a attribuée, voyons comment le peuple, qui avait conquis entre 1643 et 1653, une forme d'autonomie et de sagesse, est représenté dans les pièces de cette dernière décennie.

¹⁷⁸² Voir *supra*, p. 477, note 1727 et 492, note 1756.

¹⁷⁸³ *Vers présentés à Monseigneur le Procureur général Fouquet, surintendant des finances* (dédicace d'*Œdipe*, 1659) éd. cit., v. 25-50, p. 15-16. : « Oui, généreux appui de tout notre Parnasse, / Tu me rends ma vigueur lorsque tu me fais grâce, / Et je veux bien apprendre à tout notre avenir / Que tes regards bénins ont su me rajeunir. [...] Je sens le même feu, je sens la même audace, / Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace, / Et je me trouve encor la main qui crayonna / L'âme du grand Pompée, et l'esprit de Cinna. / Choisis-moi seulement quelque nom dans l'Histoire / Pour qui tu veuilles place au Temple de la Gloire, / [...] Tu me verras le même et je te ferai dire, / Si jamais pleinement ta grande âme m'inspire, / Que dix lustres et plus n'ont pas tout emporté / Cet assemblage heureux de force et de clarté, / Ces prestiges secrets de l'aimable imposture / Qu'à l'envi m'ont prêtée et l'Art et la Nature ». Comparons au Remerciement présenté au Roi en l'année 1663, éd. cit., v. 89-102, p. 455 : « Je rendrai de ton nom l'univers idolâtre, / Mais pour ce grand chef-d'œuvre il faut un grand théâtre. / Ouvre-moi donc, grand Roi, ce prodige des Arts / Que n'égalait jamais la pompe des Césars, / Ce merveilleux salon, où ta magnificence / Fait briller un rayon de sa toute-puissance, / Et peut-être animé par tes yeux de plus près, / J'y ferai plus encor que je ne te promets. / Parle, et je reprendrai ma vigueur épuisée / Jusques à démentir les ans qui l'ont usée. / Vois comme elle renaît dès que je pense à toi, / Comme elle s'applaudit d'espérer en mon Roi ; / Le plus pénible effort n'a rien qui la rebute, / Commande, et j'entreprends ; ordonne, et j'exécute ».

¹⁷⁸⁴ Jean-Marie Apostolides rappelle dans son livre, *Le Roi-Machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV* (éd. cit.), cette théorie rendue célèbre par l'ouvrage de l'historien américain d'origine allemande Kantorowicz. Issue de deux héritages, celui de l'Église et celui du droit romain, elle confère au roi un double corps, un corps de chair et un corps mystique. À la fois homme et Dieu, il est l'incarnation sacrée de son peuple (chapitre premier, « Le corps du roi », p. 11 à 13 : « Le double corps »).

II-2-2- *Populus* ou *plebs* ?

Nous avons remarqué, en effet, l'évolution de l'image du peuple dans la décennie précédente. Ce n'était plus le peuple inconstant et stupide des premières pièces, il faisait preuve de discernement, imposait des décisions sages, choisissait le « bon » candidat au pouvoir, repérait les actions nuisibles à l'État¹⁷⁸⁵. Il s'agissait des pièces qui précédaient ou accompagnaient la Fronde, d'*Héraclius* à *Pertharite*, et nous pouvions en déduire que le peuple avait acquis sa maturité dans une période de l'Histoire où son opinion s'était mise à compter. Mais avec du recul, quelques années après, le bilan de la Fronde ayant pu être fait, cette image ne s'est-elle pas quelque peu modifiée ?

Dans *Le Labyrinthe de l'État, Essai sur le débat politique au temps de la Fronde*, Hubert Carrier rappelle que le terme de « peuple » est particulièrement ambigu, « au singulier comme au pluriel »¹⁷⁸⁶. Au pluriel, il a son sens moderne, mais aussi celui de : « ensemble de la population d'un même pays, voire d'une même ville, prise à la fois dans sa multiplicité et sa globalité », il désigne donc une population « dans toutes ses composantes sociales, depuis l'aristocratie de l'épée ou de la robe jusqu'aux « manouvriers », portefaix et batelier de la Grève ». Au singulier, le terme « recouvre à la fois le sens de *populus* et celui de *plebs*, voire de *turba* (le peuple agité, en effervescence) ». Il faut donc distinguer deux acceptions. Le peuple, au sens de *populus*, « désigne l'ensemble du corps politique qui, avec le Roi à sa tête, constitue l'État. C'est lui qui, à l'origine, se trouve détenteur de l'autorité publique, qu'il a déferée à un monarque à la condition qu'il observe et maintienne les lois fondamentales du royaume ». Mais le peuple a aussi le sens de *plebs*, et dans ce cas, il représente « la partie la moins socialement élevée du *populus* »¹⁷⁸⁷. Cette ambivalence est mise en évidence par les dictionnaires de l'époque, le *Dictionnaire* de l'Académie comme le *Dictionnaire* de Furetière¹⁷⁸⁸.

¹⁷⁸⁵ Voir *supra*, p. 416 *sqq.*, « Le troupeau fait le berger ».

¹⁷⁸⁶ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁸⁷ *Ibid*, p. 121-122.

¹⁷⁸⁸ Nous soulignons le sens venu de *plebs* et de *turba*. *Dictionnaire* de l'Académie (1694, p. 228) : « PEUPLE. s. m. Terme collectif. Multitude d'hommes d'un même pays, qui vivent sous les mêmes loix. Le peuple Hébreu. Le peuple Juif. Le peuple d'Israël. Le peuple Hébreu a esté appelé le Peuple de Dieu. Le peuple Romain. Les peuples d'Orient. Les peuples Asiatiques. Les peuples du Nord. Les peuples de Provence, de Dauphiné, &c. Tous les peuples de la terre.

Peuple, se prend aussi très souvent pour Une multitude d'hommes qui sont d'une même religion, soit qu'ils soient d'un même pays, ou non. Ainsi en parlant des Juifs on dit, que Le peuple Juif est dispersé par toute la terre. Et en parlant à un Prince de ses sujets, on lui dit, Vos peuples, vostre peuple.

Il se dit aussi d'Une multitude d'habitants qui vivent, ou dans une même ville, ou dans un même bourg ou village. Il y a beaucoup de peuple dans Paris. Tout le peuple du bourg, du village accourut.

Il se prend aussi quelquefois pour la partie la moins considérable d'entre les habitants d'une même ville, d'un même païs. Il y eut quelque émotion parmi le peuple. Le peuple ne sait ce qu'il veut la plupart du temps. En ce même sens on dit, Le menu peuple, le bas peuple, le petit peuple ».

Louis XIV retiendra les deux sens. Il est bien sûr père de son peuple, de ses peuples plus exactement, au sens évoqué plus haut de « population prise à la fois dans sa multiplicité et sa globalité », lorsqu'il écrit en 1661 :

De toutes les choses que j'observai dans cette revue particulière, il n'y en eut point qui me touchât si puissamment l'esprit et le cœur que la connaissance de l'épuisement où étaient alors mes peuples, après les charges immenses qu'ils avaient portées. Ainsi, quoique les principaux desseins que j'avais formés pour guérir à fond ce grand mal ne pussent pas sitôt s'exécuter, vu le terrible engagement et l'extrême disette de toutes choses où je me trouvais moi-même, je ne laissai pas de diminuer incontinent trois millions sur les tailles de l'année suivante ; me persuadant que je ne pouvais mieux commencer à m'enrichir qu'en empêchant mes sujets de tomber dans la ruine dont ils étaient menacés de si près.¹⁷⁸⁹

Il a la responsabilité de ses sujets et son bonheur comme sa prospérité sont en étroite adéquation avec les leurs. Cette image est celle du « troupeau » dont le « berger » doit prendre soin. Mais le peuple, c'est aussi la plèbe, qui s'emporte pour un rien, manifeste ou proteste. C'est pourquoi, alors qu'il entend réorganiser la justice, « difficile à réformer » par « une infinité de choses » qui la gêne, il vise surtout « ce peuple excessif vivant de procès et les cultivant comme son propre héritage, sans autre application que d'en augmenter et la durée et le nombre »¹⁷⁹⁰. Il n'apprécie pas non plus sa désobéissance et sa versatilité, ce qui lui permet de justifier la sévérité de la répression lors de révoltes « comme à Montauban, à Dieppe, en Provence et à la Rochelle » :

Car, quoiqu'il faille tenir pour maxime qu'en toutes choses un prince est obligé d'employer les voies de la douceur les premières, et qu'il lui est plus avantageux de persuader ses sujets que de les contraindre, il est pourtant certain que dès lors qu'il trouve ou de l'obstacle ou de la rébellion, il est de l'intérêt de sa gloire et de celui même de ses peuples qu'il se fasse obéir indispensablement.

Ce qui lui permet aussi de justifier la monarchie absolue qu'il veut instaurer dans son royaume :

Car on doit demeurer d'accord qu'il n'est rien qui établisse avec tant de sûreté le bonheur et le repos des provinces que la parfaite réunion de toute l'autorité dans la seule personne du souverain.¹⁷⁹¹

Rien ne fait, en effet, plus peur à Louis XIV que « ce désordre général » qu'il n'a que trop connu sous la Fronde, où, selon lui, le peuple est exploité par des esprits corrompus ne

Le *Dictionnaire* de Furetière (1690, tome III, p. 112), après le sens d'« assemblée de personnes qui habitent un pays, qui compose une nation », et de « habitants d'une ville » insiste sur ce troisième sens : « *se dit plus particulièrement par opposition à ceux qui sont nobles, riches ou éclairés. Le peuple est peuple partout, c'est-à-dire sot, remuant, aimant les nouveautés. Cet homme est gâté de toutes les erreurs et opinions du peuple. Il est de la lie du peuple. Le petit peuple, le menu peuple, le commun du peuple est malin et sédition.* Il y a bien du peuple au quartier des halles ».

¹⁷⁸⁹ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 398.

¹⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 377-378.

¹⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 403-404.

cherchant qu'à « élever leurs monstrueuses fortunes », des « tyrans », qui servent leurs intérêts « aux dépens des faibles et des misérables »¹⁷⁹².

Dès les premières pièces de cette décennie, dès *Timocrate* (1656), l'image du peuple s'est ternie. Il apparaît comme ingrat et versatile, soumis à la superstition, incapable de discernement. Dans *Timocrate*, après que Cléomène a révélé qui il était, le peuple d'Argos se retourne contre lui et, oubliant qu'il les a défendus contre les Messéniens et qu'il s'offre lui-même comme prisonnier, voudrait en faire une victime expiatoire pour obtenir le secours des Dieux. Ériphile, la princesse d'Argos, qu'il aime, et sa confidente Cléone, constatent cette instabilité décevante :

Ériphile : Quoi donc ? Ce peuple ingrat perd déjà la mémoire
Que c'est de ce Héros qu'il tient toute sa gloire,
Et que sans son secours peut-être qu'à leur choix
Chez les Messéniens nous prendrions des rois ?
Cléone : L'effroi qu'il a conçu des serments de la reine
Ne lui laisse plus voir ce qu'a fait Cléomène,
Et l'on vainc cet effroi toujours malaisément
Quand le respect des Dieux en est le fondement. [...]
Ce peuple qu'un faux zèle aveuglément anime,
Pour apaiser le ciel demande sa victime.¹⁷⁹³

Même déception pour Dircé dans *Œdipe*, qui ne pardonne pas au peuple d'avoir si vite oublié Laïus et sa descendance (elle, en l'occurrence) et d'avoir placé sur le trône de Thèbes cet inconnu, Œdipe, à qui elle s'adresse ici :

De l'air dont jusqu'ici ce peuple m'a traitée,
Je dois craindre fort peu de m'en voir regrettée.
S'il eût eu pour son Roi quelque ombre d'amitié,
Si mon sexe ou mon âge eût ému sa pitié,
Il n'aurait jamais eu cette lâche faiblesse
De livrer en vos mains l'État et sa Princesse, [...]
Je puis dire, seigneur, que j'ai vu davantage :
J'ai vu ce peuple ingrat que l'énigme surprit
Vous payer assez bien d'avoir eu de l'esprit.
Il pouvait toutefois avec quelque justice
Prendre sur lui le prix d'un si rare service.

L'ironie dans la pièce, c'est que ce peuple apparemment irréfléchi a en réalité fait, malgré lui, le choix que la nature aurait imposé¹⁷⁹⁴. Œdipe, qui ne sait rien encore de son identité, est moins sévère pour un peuple, pour lui, surtout faible et désireux de retrouver la stabilité :

Ah ! C'est trop me forcer, madame, à vous entendre.
La jalouse fierté qui vous enfle le cœur

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 405.

¹⁷⁹³ Éd. cit., V, 1, v. 1650-1667, p. 892.

¹⁷⁹⁴ Comme le constate Pascal : « Le peuple a des opinions très saines », même si c'est de manière purement instinctive, *Pensées sur la justice*, par Laurent Thirouin, éd. cit., « Raison des effets », fr. 101, p. 71.

Me regarde toujours comme un usurpateur :
Vous voulez ignorer cette juste maxime,
Que le dernier besoin peut faire un roi sans crime,
Qu'un peuple sans défense et réduit aux abois...¹⁷⁹⁵

Mais il rejoindra sa sœur à l'acte V, lorsqu'il apprendra que le « Peuple murmure » et prépare une mutinerie. Il vient d'apprendre qu'il est l'assassin de Laius, mais ne sait pas encore qu'il est son fils. Il reconnaît que « cette horreur » peut troubler le peuple, mais ne lui accorde aucun droit de révolte ou de contestation :

Mais ce n'est pas au Peuple à se faire justice
L'ordre que tient le Ciel à lui choisir des Rois
Ne lui permet jamais d'examiner son choix¹⁷⁹⁶.

Les autres pièces de Thomas Corneille et celles de Quinault offrent aussi cette image de peuple inconstant et imprévisible, agissant de manière irraisonnée et déraisonnable, car privé de cette sacro-sainte raison élevée en principe à la fin du siècle. Dans *Darius* (1659), Mégabise et Bogoas préparent un complot contre le roi Ochus. Mégabise est décidé à se faire passer pour Darius, l'héritier du trône usurpé par Ochus, persuadé que le peuple naïf le suivra, sans demander de justifications :

Ah ! Je ne cherche pas, quoi que j'en doive attendre,
Par où justifier le nom que je vais prendre.
Le peuple aux nouveautés toujours prompt à courir
Prendra pour Darius qui qu'on lui veuille offrir,
Et lorsque assis au trône on craindra ma puissance,
Qui me demandera raison de ma naissance ?¹⁷⁹⁷

Ochus n'a pas plus de respect pour son peuple. Il affirme à sa fille Statira que ces murmures, cet « échauffement » autour d'un prétendu roi légitime ne dureront pas, le peuple étant trop inconstant, trop frivole :

Va, d'un peuple insolent laisse agir le murmure,
Laisse-le d'un fantôme embrasser l'imposture,
Ma Fille, on trouvera moyen de l'arrêter. [...]
Le feu n'ira pas loin avant que de s'éteindre.
C'est de quelques mutins l'imprudente chaleur
Qui pour brouiller l'État cherchent une couleur,
Et ne se sont permis cet espoir téméraire
Que par l'abus d'un nom dont la mémoire est chère,
Mais leur audace en vain fait vivre Darius.
L'imposture est grossière, et ce Prince n'est plus.¹⁷⁹⁸

Le peuple manifesterait cependant plus de constance que ne le croyait Ochus, mais pas vraiment de discernement, car il est prêt à reconnaître l'imposteur Mégabise pourvu qu'on

¹⁷⁹⁵ Éd. cit., II, 1, v. 437-442, 450-454, 458-463, p. 37-38.

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*, V, 1, v. 1634-1636, p. 79.

¹⁷⁹⁷ Éd. cit., I, 2, p. 284.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, I, 3, p. 285.

lui offre le roi qu'il réclame. Aussi Statira, qui connaît depuis peu la véritable identité de Codoman, voudrait que son père accepte d'éclairer ce peuple crédule :

Seigneur, il faut punir un traître,
Mais ce peuple est toujours à craindre en sa fureur
Si vous le punissez sans le tirer d'erreur.
D'un grand nom usurpé montrez-lui la surprise,
Qu'il aime Darius en vain dans Mégabise,
Et qu'en son zèle enfin par sa fourbe abusé
Il soutient contre vous un Prince supposé.¹⁷⁹⁹

Jusqu'à la dernière scène, le peuple, trompé par Mégabise, sera prêt à l'installer sur le trône. Jusqu'au dernier moment, Mégabise y croit et tente, devant le roi, d'inverser les rôles, en accusant Codoman / Darius de supercherie :

Quoi, tu refuserais de voir son imposture ?
Surpris de ton courroux, tantôt pour l'apaiser
Il venait me trahir, il venait m'accuser,
Et quand il voit le peuple armé pour ma défense,
Contraindre ta fureur, étonner ta vengeance,
Il peut impunément, pour te réduire au choix,
Me voler ma naissance, et contester mes droits ?¹⁸⁰⁰

Il faudra les preuves qu'Amestris, la sœur du roi, détient, pour détromper le peuple et le ramener à la raison, cette raison qui est si difficilement son apanage¹⁸⁰¹. Constantin, dans *Maximian*, n'a pas plus de confiance en son peuple. Lorsqu'on lui rapporte des bruits de complot visant sa personne, il déplore devant Maximian (le vrai coupable) l'ingratitude de ce peuple aveugle :

Non, non, Seigneur, jamais
Un souverain n'agit au gré de ses sujets.
Du vrai discernement leurs âmes incapables
Ne veulent voir en lui que des vertus coupables,
Et ces soins d'un pouvoir qu'il cherche à maintenir
Sont des crimes secrets qu'ils ont droit de punir.¹⁸⁰²

Et, en effet, le peuple furieux en vient à menacer l'empereur pour défendre Licine et Sévère injustement accusés. Constance, amante de Licine et sœur de l'empereur, vient le prévenir :

Seigneur, je vous voyais au point de votre perte.
Déjà des révoltés l'aveugle emportement
Assiégeant le palais s'expliquait fièrement,
Tout le peuple poussé d'un zèle téméraire

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, V, 2, p. 336.

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*, V, 3, p. 338.

¹⁸⁰¹ Ce sont les derniers vers de la pièce, prononcés par Ochus : « Cependant, pour forcer l'imposture au silence, / Allons de Darius expliquer la naissance, / Et du faux et du vrai publiant les destins, / En faveur de ce nom faire grâce aux mutins », *Ibid.*, p. 342.

¹⁸⁰² Éd. cit., III, 4, p. 34.

Demandait à hauts cris et Licine et Sévère,
Et sans aucun respect pour le nom d'Empereur
Semblait jusque sur vous étendre sa fureur.

Tout est possible de la part d'un peuple en colère, incapable de « vrai discernement », la leçon de la Fronde reste ineffaçable. Pour délivrer ceux qu'il considère comme ses représentants, le peuple en oublie de respecter la fonction sacrée du roi. Heureusement, ses lieutenants, eux, ont gardé le sens des valeurs et se démarquent de la folie furieuse de la populace. Tel Nicomède, Licine revient, en effet, se livrer et calme la foule :

Dans sa rébellion le peuple était à craindre,
Le feu m'a paru grand, j'ai tâché de l'éteindre,
Et comme à l'innocence on doit se confier,
Je reviens, ou mourir ou me justifier.¹⁸⁰³

Quinault ne fait pas exception dans cette image négative du peuple que présentent les pièces de cette époque. Dans *Agrippa ou le faux Tibérinus*, on assiste aux revirements d'un peuple très agité, prêt à suivre Mézence, le neveu de Tibérinus, dans sa révolte contre son prétendu roi¹⁸⁰⁴, mais qui finalement, voyant ce dernier se battre courageusement et rallier ses soldats, renonce à toute violence. Tibérinus raconte ce revirement salvateur à ses proches qui le croyaient perdu :

J'y trouve mes soldats, je m'avance à leur tête,
Le nombre croît sans cesse, et dès le premier bruit,
L'élite de l'armée, et les joint et me suit.
J'approche, et trouve encor, pleins de joie et d'audace,
Les conjurés épars avec la populace, [...]
Chacun d'eux à ma vue, et frémit, et s'égare,
La consternation de tous leurs cœurs s'empare,
Et n'osant même fuir, ni faire aucun effort,
Tous laissent à mon choix, ou leur grâce, ou leur mort.¹⁸⁰⁵

Le terme « populace » est bien révélateur du mépris que ressent l'homme raisonnable face à l'irrésolution et la versatilité du faible.

Enfin, Corneille, dans les deux dernières pièces de ce corpus, *Sertorius* et *Sophonisbe*, n'a pas changé d'avis sur le peuple depuis *Œdipe*. Il confirme l'image qu'il y présentait : le peuple crédule, manipulé par l'entourage de Pompée, n'a plus confiance en Sertorius et le croit acharné à se battre contre Sylla, alors que le danger vient évidemment des manœuvres de Sylla. Aufide, tribun de Sertorius, l'en avertit :

À ne rien déguiser,
Seigneur, ceux de sa suite en ont su mal user ;

¹⁸⁰³ *Ibid.*, V, 1 et V, 7, p. 53-54 et 62.

¹⁸⁰⁴ « La ville en sa faveur doit être soulevée / Et l'on est sûr de voir l'entreprise achevée », éd. cit., V, 1, p. 60.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, V, 5 p. 71.

J'en crains parmi le peuple un insolent murmure.
 Ils ont dit que Sylla quitte sa dictature,
 Que vous seul refusez les douceurs de la paix,
 Et voulez une guerre à ne finir jamais.¹⁸⁰⁶

Sertorius croit pouvoir faire « avorter l'artifice » (v. 1442), mais il se trompe. Comme le rapporte Thamire, la confidente de Viriate, le peuple se laissera entraîner par les assassins de Sertorius, quand ils triompheront dans la ville :

Ses assassins font gloire eux-mêmes de le dire.
 Ces tigres, dont la rage, au milieu du festin,
 Par l'ordre d'un perfide a tranché son destin,
 Tous couverts de son sang, courent parmi la ville
 Émouvoir les soldats et le peuple imbécile¹⁸⁰⁷.

Avec la même légèreté, on le voit peu après se retourner contre les conjurés, dès que Pompée manifeste son autorité¹⁸⁰⁸. Quant à *Sophonisbe*, dernière pièce de notre corpus, elle ne présente plus qu'un peuple effacé et craintif, spectateur et passif. Le peuple de Cyrthe subit sans paraître concerné les différentes péripéties politiques qui pourtant devraient bouleverser sa vie. Il se rend sans difficulté à Massinisse, après la défaite de Syphax¹⁸⁰⁹. Il ne réagit pas au mariage de Massinisse et de Sophonisbe¹⁸¹⁰. Il assiste en spectateur à la soumission honteuse de son roi¹⁸¹¹. Il ne semble évoqué dans ces différentes circonstances que pour répondre à une convention rhétorique, mais son rôle dans l'action est réduit à néant. Cette image est confirmée par la dernière pièce de Boyer représentée durant de cette décennie. *Oropaste ou le faux Tonaxare*, d'un an antérieure à *Sophonisbe*, nous montre également un peuple passif et hésitant, sans réactions devant les discours ou les actes, se contentant de suivre et d'entériner les décisions que les dirigeants – rois ou conjurés – prennent¹⁸¹². Inutile à l'action dramatique, le peuple n'est plus dans les pièces

¹⁸⁰⁶ Éd. cit., IV, 3, v. 1431-1436, p. 360.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, V, 3, v. 1670-1674, p. 368.

¹⁸⁰⁸ Aufide, mourant, vient avertir Perpenna du revirement du peuple à l'arrivée de Pompée : « Seigneur, Pompée est arrivé, / Nos soldats mutinés, le peuple soulevé. / La porte s'est ouverte à son nom, à son ombre. / Nous n'avons point d'amis qui ne cèdent au nombre : / Antoine et Manlius, déchirés par morceaux, / Tous morts et tous sanglants ont encor des bourreaux. / On cherche avec chaleur le reste des complices, / Que lui-même il destine à de pareils supplices », *ibid.*, V, 5, v. 1803-1810, p. 372-373.

¹⁸⁰⁹ « Eryxe : Syphax est prisonnier, Cyrthe toute éperdue / À ce triste spectacle aussitôt s'est rendue [...] Barcée (dame d'honneur d'Eryxe) : C'est peu que devant lui [Massinisse] Cyrthe ait mis bas les armes, / Qu'elle se soit rendue, et qu'un commun effroi / L'ait fait à tout son peuple accepter pour son roi », éd. cit. II, I, v. 391-392 et 416-418, p. 400-401.

¹⁸¹⁰ Sophonisbe annonce à Syphax que, bien qu'elle soit toujours mariée avec lui, le peuple de Cyrthe n'a pas manifesté d'opposition à son union avec Massinisse : « Je suis à Massinisse, et le peuple en ces lieux / Vient de voir notre hymen à la face des dieux », *ibid.*, III, 6, v. 1019-1020, p. 419.

¹⁸¹¹ Dans la même scène, Sophonisbe reproche à Syphax son manque de courage dont son peuple devra subir les conséquences : « Pour mettre en sûreté quelques restes de vie, / Vous avez du triomphe accepté l'infamie, / Et ce peuple déçu qui vous tendait les mains / N'a revu dans son roi qu'un captif des Romains », *ibid.*, v. 1081-1084, p. 421.

¹⁸¹² Nous donnerons ces trois exemples : Tonaxare / Oropaste veut épouser sa prétendue sœur, Hésione (qui ne l'est pas en réalité, puisqu'il est un imposteur), car il sait obtenir, grâce à cela, la reconnaissance du peuple

de cette dernière décennie ni personnage ni même décor, juste un prétexte, un ornement rhétorique...

Un peuple ingrat et versatile, incapable de discernement, imprévisible, agité, menaçant, crédule, manipulable, prêt à se retourner contre son bienfaiteur ou faible, passif, craintif : on retrouve ici l'image renvoyée dans les pièces de la première décennie. Les « progrès » du peuple, son efficacité, sa clairvoyance, sa maturité, constatés entre 1643 et 1653, se sont effacés. Les effets de la Fronde, la nécessité d'éviter tout risque de dispersion de l'autorité, le besoin de recentrer le pouvoir en une seule main, l'engagement ferme de Louis XIV de régner en maître sur un peuple aimé mais docile, sont vraisemblablement à l'origine de cette nouvelle représentation dramatique.

II-2-3- « Du haut des Cieux »¹⁸¹³

La théorie « des deux corps »¹⁸¹⁴ nous avait contraints de ne pas dissocier l'image du roi, façonnée par Le Ciel, de celle de son peuple. Mais quel rôle joue désormais le Ciel dans cette dernière décennie ? S'efface-t-il derrière la Nature ou le peuple¹⁸¹⁵, comme dans les années 1643-1653, ou retrouve-t-il un rôle moteur, détenteur des destins, porteur de justice, comme lors de la « période Richelieu »¹⁸¹⁶ ? Puisque l'image du peuple de ces années 1660 ressemble à celle des années 1630, on pourrait penser que le Ciel reprend la position dominante qu'il avait alors. Mais Louis XIII n'est pas Louis XIV, et si l'image du roi s'est modifiée, celle de la relation à son modèle, Dieu, a dû subir quelques perturbations. Nous verrons d'abord comment Louis XIV perçoit, en ce début de règne, son rapport à la divinité, puis l'image que les pièces renvoient de l'intervention divine.

qui ne demande qu'une chose : voir confirmer sur le trône « le seul sang de son Roi » et ne s'indignera donc pas d'un inceste « que la coutume approuve, et le trône autorise » (éd. cit., III, 5, v. 1240 et 1246, p. 158-159). Autre exemple : la véritable identité d'Oropaste est révélée par Prexaspe, un des responsables de la mort de Tonaxare, le peuple écoute sa harangue, hésite, mais ne bouge pas. De désespoir, Prexaspe se suicide : « Il se tait ; et voyant cette troupe flottante / Par l'agitation d'une foi chancelante : / Doutez (dit-il) doutez d'un traître comme moi ; / Mais enfin par ma mort assurez votre foi », V, 4, v. 1985-1988, p. 203. Enfin, dernier exemple : Oropaste est attaqué par le groupe de conjurés mené par Darie et doit se défendre contre eux, sans que le peuple intervienne. Il meurt sous leurs coups. Hésione, restée seule héritière, sait qu'elle pourra imposer à son peuple le roi qu'elle voudra, sans craindre de réaction en faveur d'Oropaste. Ses paroles finales sont adressées aux deux chefs vainqueurs, Zopire et Darie : « Ma main sera le prix d'une illustre vengeance : / Mais avant que payer sa flamme, et votre foi, / Allons calmer le peuple, et lui choisir un roi », V, 8, derniers vers, p. 211. Le peuple, sans état d'âme (ou plutôt sans opinion), s'adaptera à son choix.

¹⁸¹³ Corneille, *Remerciement présenté au Roi pour l'année 1663*, éd. cit., v. 3, p. 453.

¹⁸¹⁴ Voir ci-dessus, p. 487, note 1784.

¹⁸¹⁵ Voir *supra*, p. 384 et 416.

¹⁸¹⁶ Voir *supra*, p. 144 *sqq.*

- « Dieu vivant », « parfaite image »

Corneille fait en l'année 1663 un éloge radical, un panégyrique vibrant du Roi, image divinisée :

Ainsi du *Dieu vivant* la bonté surprenante
Verse quand il lui plaît sa grâce prévenante,
Ainsi du haut des Cieux il aime à départir
Des biens dont notre espoir n'osait nous avertir.
Comme ses moindres dons excèdent le mérite,
Cette même bonté seule l'en sollicite,
Il ne consulte qu'elle, et maître qu'il en est,
Sans devoir à personne, il donne à qui lui plaît.
Telles sont les faveurs que ta main nous partage,
Grand Roi, du Roi des Rois la plus parfaite image,
Tel est l'épanchement de tes nouveaux bienfaits ;
Il prévient l'espérance, il surprend les souhaits,
Il passe le mérite, et ta bonté suprême
Pour faire des heureux les choisit d'elle-même.¹⁸¹⁷

Pour Corneille, Louis XIV est donc de Dieu « la plus parfaite image », mais est-ce dans le but de le servir ou de le placer à son service ? Si l'on se réfère aux *Mémoires pour l'année 1661*, le Roi semble se considérer comme au service de Dieu. À plusieurs reprises, lorsqu'il évoque sa relation à Dieu, le mot « service » est employé. Mais à y regarder de plus près, on constate que le rapport entre Louis XIV et Dieu n'est pas tant de dépendance que d'égalité. Ainsi le Roi montre-t-il que sa réussite n'est que la juste récompense de sa ferveur religieuse :

Les heureux succès que j'avais en toutes ces choses me faisant voir la protection que Dieu donnait aux prémices de mon administration, je m'efforçais aussi de lui faire paraître mon zèle en tout ce qui regardait son service.

Ou bien il enseigne à son fils que l'attitude pieuse que les rois affichent envers Dieu est en fait un modèle offert aux hommes de l'attitude soumise qu'ils doivent montrer envers leur roi (nous soulignons) :

Car, vous devez savoir avant toutes choses, mon fils, que nous ne saurions *montrer trop de respect* pour celui qui nous *fait respecter* de tant de milliers d'hommes. La première partie de la politique est celle qui nous enseigne à le bien *servir*. La *soumission que nous avons pour lui* est la plus belle leçon que nous puissions donner de celle *qui nous est due* ; et nous péchons contre la *prudence* aussi bien que contre la justice quand nous manquons de *vénération* pour celui dont nous ne sommes que les lieutenants. Ce que nous avons *d'avantage* sur les autres hommes est pour nous un nouveau titre de *sujétion* ; et après ce *qu'il a fait pour nous*, notre dignité se relève par tous les devoirs que *nous lui rendons*.¹⁸¹⁸

¹⁸¹⁷ Remerciement présenté au Roi pour l'année 1663, éd. cit., v. 1-14, p. 453. Nous soulignons.

¹⁸¹⁸ *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit. p. 417 et 421-422.

On le voit aux mots que nous avons soulignés, rien n'est vraiment gratuit dans cet échange de « bons procédés » entre le roi et Dieu. Vénérer Dieu est une attitude de sagesse et de « prudence » de la part du roi, car elle lui permet de bénéficier, en contrepartie, du respect de ses sujets. C'est donc d'abord un acte de raison et de réflexion avant que d'être un acte d'amour et de cœur¹⁸¹⁹. On dira donc que la relation entre le roi et le Ciel reste celle, mythique et sacrée, qui caractérisait les premières pièces, mais qu'elle a néanmoins évolué vers une forme d'échange réciproque. Cette approche plus « utilitaire » du Ciel, qui s'inscrit dans l'attente d'une compensation, n'est pas exactement celle que Louis XIII ou Richelieu adoptaient dans les années 1634-1643. Leur dévotion était totalement désintéressée, entière et humble¹⁸²⁰. L'image du Ciel, dans les pièces de notre dernière décennie, semble suivre une évolution parallèle. On retrouve, dans la plupart des cas, certains aspects de la première période : un Ciel juste, récompensant la vertu et punissant le vice ; mais sa présence et son autorité se sont bien atténuées. Par ailleurs, dans la représentation de la puissance divine, Corneille et son disciple Boyer se distinguent encore une fois.

• Le Ciel « équitable »

Mégabise a beau proclamer dans *Darius* (1659) : « Le peuple, à qui le Ciel prête toujours sa voix / Te montre Darius, te convainc de mes droits »¹⁸²¹, il n'est pas Darius et ne parviendra pas « convaincre de ses droits ». Le peuple se trompe, et le Ciel le trompe cruellement en lui faisant croire jusqu'à la dernière scène qu'il sera l'héritier du trône¹⁸²². Ce n'est qu'au dénouement, en effet, que son imposture sera dénoncée et que le véritable Darius se révélera à tous. Il comprend alors seulement que le Ciel n'a jamais été de son côté, qu'il s'est lui-même persuadé que les Dieux le soutenaient, mais qu'en fait son échec

¹⁸¹⁹ Cet aspect n'est pas nié par Louis XIV, dont on ne peut douter de la conviction religieuse. Il ajoute, en effet, dans ce même passage des *Mémoires* : « et comme en nous *donnant* le sceptre, il nous a *donné* ce qui paraît le plus éclatant sur la terre, nous devons, en lui *donnant* notre cœur, lui *donner* ce qui est le plus agréable à ses yeux », *ibid.*, p. 423. Mais il apparaît que même dans la relation affective, il y a échange (répétition du verbe « donner » que nous soulignons) et donc égalité.

¹⁸²⁰ Voir *supra*, p. 326.

¹⁸²¹ Éd. cit., V, 1 p. 338.

¹⁸²² L'assurance de Mégabise d'avoir le soutien du Ciel (et du peuple) est un leurre cruel qui ne trompe pas ceux qui le connaissent. Dans une même scène (III, 7), Amestris, la sœur du roi et amante de Mégabise, qui connaît la véritable identité de Darius, y fait deux allusions, l'une, moqueuse, en début de scène : « Et bien, le Ciel enfin couronne Mégabise ? / Il soumet à ses vœux le destin le plus doux ? », l'autre, menaçante, à la fin : « Je le sais, mais enfin le Ciel est équitable » (éd. cit., p. 317 et 318), ce qui sous-entend qu'elle sait que Mégabise sera finalement désavoué par le Ciel. Ochus annonce aussi à Mégabise qu'il est impossible que le Ciel soit du côté des traîtres et des imposteurs : « Le Ciel ne souffre point de protecteurs au crime » (IV, 7, p. 331).

était programmé, car il ne méritait pas de réussir¹⁸²³. Nous avons effectivement remarqué dans la partie de note étude consacrée à la dramaturgie de la défaite que, dans toutes les pièces de Thomas Corneille ou de Quinault parues durant cette décennie, le moment de la défaite se situait inévitablement à la fin de la pièce¹⁸²⁴. Il ne pouvait en être autrement puisque les conséquences de la défaite ne présentaient plus d'intérêt : l'auteur du complot, mû uniquement par des ambitions privées et dénué de toute morale, toujours imposteur ambitieux et /ou hypocrite machiavélique, attirant sur lui seul la colère des dieux, ne pouvait poser aucun problème de conscience au vainqueur et reconnaissait lui-même avoir mérité son châtement¹⁸²⁵. La morale triomphe donc dans un dénouement heureux. Dans toutes ces pièces, le Ciel, en parfait accord avec la morale traditionnelle et avec la bonne conscience du spectateur, se manifeste uniquement pour rassurer les vertueux et entériner la défaite du « méchant »¹⁸²⁶. Aussi assiste-t-on systématiquement à la fin de la pièce aux actions de grâce du vainqueur et aux blasphèmes des vaincus¹⁸²⁷. Dans ce corpus des pièces de Thomas Corneille et de Quinault des années 1660, la pièce la plus révélatrice de ce point de vue « qui veut la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes »¹⁸²⁸, est peut-être *Agrippa ou le faux Tibérinus* de Quinault, dans la comparaison

¹⁸²³ « Oui, je ne suis qu'un fourbe et le Ciel m'abandonne », voir p. 222, note 743.

¹⁸²⁴ Voir *supra*, Première partie, p. 124 *sqq.* (« 1653-1663, annonce de la défaite et clôture des pièces »).

¹⁸²⁵ Voir *supra*, Deuxième partie, p. 218 *sqq.* (« La malédiction privée »)

¹⁸²⁶ Timocrate se montre plein d'assurance sur le soutien des Dieux : « [...] Quand je n'osais le croire / Les Dieux ont à mon bras accordé cette gloire », éd. cit., III, 6, v. 1158-1159, p. 873. Laetus dans *La Mort de l'empereur Commode* en est également persuadé : « Le Ciel nous aidera si Rome ne nous aide » (éd. cit., IV, 5, p. 263). Amestris demande à Darius de patienter avant de se découvrir : « Les Dieux, dans mes desseins, sauront me seconder », éd. cit., IV, 7, p. 332. Euchéris rassure sa sœur Thermantie dans *Stilicon* : « Le Ciel sera pour moi, ne craignez rien, Madame, / Qui vit comme j'ai fait ne peut mourir infâme », éd. cit., IV, 6, p. 396. Fauste et Sévère, dans *Maximian*, croient en la justice du Ciel. Fauste prévient son père dont elle a découvert le machiavélisme : « Le Ciel pour rompre tout daignera m'inspirer », éd. cit., III, 6, p. 40. Sévère, de même, met en garde Maximian : « Craignez de trop céder à l'espoir qui vous flatte / Quand le secours du Ciel pour l'empereur éclate », *ibid.*, IV, 2, p. 42-43.

¹⁸²⁷ Timocrate dans les derniers vers de la pièce : « Et bénissons le Ciel qui fait voir en ce jour / Que la plus forte haine obéit à l'amour », éd. cit., V, 8, p. 905. Marcia dans la dernière scène de *La Mort de l'empereur Commode* : « Enfin, le Ciel pour nous s'est daigné déclarer », éd. cit., V, 9, p. 277. Dans *Stilicon*, Euchéris remercie le Ciel de lui avoir permis, dans sa grande justice, de mourir pour son empereur et digne de sa princesse (puisque Placidie l'estimait de trop basse naissance pour l'épouser) : « Je meurs, dit-il, Madame, et je meurs satisfait, / Puis qu'avant mon trépas j'ai fait voir à mon maître / Que je méritais peu l'infâme nom de traître. / J'aimais, et c'est l'aveu d'un insolent amour / Qui m'avait su déjà rendre indigne du jour. / Le Ciel juste par tout fait plus qu'on n'osait croire, / Punissant mon audace il conserve ma gloire », éd. cit., V, 5, p. 407. De même que Sévère, dans *Maximian*, qui, en mourant, a assez de force grâce au Ciel pour dénoncer le coupable : « Mais le Ciel malgré lui contraire à son envie / Pour l'accuser encor me laisse assez de vie », éd. cit., V, 5, p. 60. Dans *Camma, reine de Galatie*, Camma voit dans la révolte du peuple le soutien du Ciel dans sa vengeance contre Sinorix : « Vois par là que le Ciel avec moi s'intéresse, / De ma vengeance enfin secondant les projets / Pour te chasser du trône, il arme tes sujets », éd. cit., V, 4, v. 1870-1872, p. 166. Dans *Amalasonte* de Quinault, Clodésile (le complotteur) reconnaît en mourant la justice des Dieux. Dans ses dernières paroles recueillies par le père de Théodat, il avoue : « Que le Ciel faisait voir sa justice en sa perte, / Et ne devait punir que sa sœur avec lui / De tous les attentats qu'on m'impute aujourd'hui », éd. cit., V, 9, v. 1648-1650, p. 1036.

¹⁸²⁸ Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, éd. cit., p. 122. Cependant Corneille, après avoir publié les *Discours* en 1660, va déroger à cette évolution d'un tragique devenu peut-être pour lui trop conformiste. Nous allons en reparler.

que l'on peut en faire avec la pièce concurrente de Boyer (*Oropaste ou le faux Tonaxare*). Agrippa est ainsi présenté dans le début de la pièce comme totalement innocent¹⁸²⁹, ce qui n'est pas le cas pour Oropaste, qui a voulu pour des raisons politiques prendre la place de Tonaxare¹⁸³⁰. C'est pourquoi, chez Quinault, le père d'Agrippa, Tyrrhène, peut lui affirmer que le Ciel les soutient¹⁸³¹. Par ailleurs, leur adversaire, Mézence est présenté très tôt comme un incroyant¹⁸³² et un criminel : neveu de Tibérinus, il est prêt à tuer son oncle par amour pour Lavinie. À ce titre, il est menacé de tous côtés de la vengeance des Dieux, non seulement par ses opposants, mais aussi par la femme qu'il aime et pour qui il agit¹⁸³³. Ainsi, le faux Tibérinus, représentant de la vertu¹⁸³⁴ et usurpateur contre son gré, pourra être reconnu, à la mort de l'impie et criminel Mézence, comme le seul digne d'être roi¹⁸³⁵. Le Ciel a fait en sorte, dans un équilibre parfait, que l'innocence d'Agrippa soit récompensée¹⁸³⁶, que l'ambition de son père soit punie¹⁸³⁷, que le seul criminel soit châtié. Ce Ciel parfaitement « équitable »¹⁸³⁸, parfaitement adapté à la morale conformiste et à l'idée d'une justice des hommes qui trouve appui sur la justice divine, ne suscite plus de révolte puisqu'il ne soutient que les partisans du bien, ceux qui s'opposent au complot et au renversement du roi légitime. Le peuple et ses débordements dangereux ayant été

¹⁸²⁹ Voir *supra*, p. 462. Le père d'Agrippa, Tyrrhène est au courant de l'identité du « faux Tibérinus » depuis le début de la pièce, c'est lui qui oblige Agrippa, réticent, à mentir, contrairement à Mégabise, père d'Oropaste, qui n'apprendra qu'à l'acte III, scène 3, la substitution. D'autre part, la mort de Tibérinus est totalement accidentelle (personne n'a voulu le tuer) dans la pièce de Quinault, alors que dans *Oropaste* de Boyer, c'est le frère d'Oropaste, Patisite et un autre seigneur de Cambise, Prexaspe, qui tuent Tonaxare, sur l'ordre de Cambise.

¹⁸³⁰ Voir *infra*, p. 503-504.

¹⁸³¹ « Ne craignez rien du Ciel, il vous est favorable, / Bien qu'à Tibérinus vous soyez tout semblable : / Les témoins de sa mort pouvaient vous découvrir, / Et le Ciel vous fit grâce, en les faisant périr », éd. cit., I, 5, p. 12.

¹⁸³² Mézence insiste sur son mépris des Dieux. Pour lui, seul le hasard régit la vie, aussi ne craint-il pas le châtiment que lui annonce Tyrrhène : « Les criminels toujours ne sont pas foudroyés / Quand le Ciel en courroux gronde contre la terre / C'est sur les malheureux que tombe le tonnerre / Et souvent, quand les Dieux le lancent avec bruit, / Au sortir de leurs mains le hasard les conduit. / Mais quand pour me punir du crime où je m'apprête, / Tout le Ciel ébranlé menacerait ma tête / Quand tous les Dieux vengeurs à ma perte animés / Feraient gronder sur moi leurs foudres allumés / S'agissant de servir cette beauté charmante / Soyez sûr qu'en effet ni la foudre grondante / Ni tous les Dieux vengeurs armés pour mon trépas / Ni le Ciel ébranlé ne m'ébranleraient pas », *ibid.*, II, 5, p. 40-41.

¹⁸³³ « Redoutez que ces Dieux, dans leur juste courroux, / N'étendent leur vengeance et leurs traits jusqu'à vous », le prévient Lavinie, *ibid.*, I, 2, p. 6.

¹⁸³⁴ Le portrait d'Agrippa est fait par Lavinie dans cette même scène : « Mon amant eut une âme aussi noble, aussi belle / Que celle du tyran est perfide et cruelle », *ibid.*, I, 2, p. 5.

¹⁸³⁵ « C'est à vous que le sceptre est dû par ce trépas », dit Tyrrhène à Lavinie, qui répond : « De mes droits pour régner, ne vous alarmez pas. / Si le sceptre m'est doux, ce n'est pas pour moi-même, / C'est pour mieux l'assurer aux mains de ce que j'aime », *ibid.*, V, 5, p. 72.

¹⁸³⁶ Il a été sauvé par sa sœur Albine qui a écouté « l'instinct sacré du sang et le Dieu tutélaire », *ibid.*, V, 5, p. 70. (Voi p. 175, note 580).

¹⁸³⁷ En croyant Agrippa mort, Tyrrhène paie son égoïsme et son ambition : « Quand un père a fait choir son fils au précipice, / Il n'a guère besoin qu'on aide à son supplice ; / Et pouvant d'Agrippa me reprocher la mort / Le sang pour m'en punir est tout seul assez fort », *ibid.*, V, 3, p. 68.

¹⁸³⁸ Le terme est employé au moins deux fois, dans *Darius* (par Amestris, « Je le sais, mais enfin, le Ciel est équitable », éd. cit., III, 7, p. 318) et dans *Camma* (par Sinorix en mourant : « Le Ciel qui tôt ou tard se découvre équitable », V, 6, v. 1976, p. 169).

éliminés, il ne reste plus que la morale autour de laquelle le consensus s'organise. Fin heureuse donc et applaudie par tous, acteurs et public, sur la scène du théâtre comme sur celle de l'Histoire. Le théâtre est le miroir d'une société qui, en ces années 1660, veut retrouver la paix et des certitudes rassurantes. Comment ne pas comprendre ? Mais le tragique de la condition humaine en est banni, et avec lui la liberté de la révolte. Seule s'impose (et durablement) l'appareil judiciaire qui bientôt remplacera, dans les sociétés actuelles, toute morale. À la fin du XVII^e siècle, la coalition de la justice des hommes, de leur morale et de la justice divine, dont elles sont l'image parfaite, rend redoutable leur exercice sur les comploteurs, usurpateurs et autres tricheurs. La leçon est sans appel : justice sera rendue sous le règne de Louis XIV.

- « **Tout l'univers muet** »¹⁸³⁹

Œdipe, *Sertorius*, *Sophonisbe*, nous l'avons dit, trois tragédies qui finissent mal, ce à quoi Corneille ne nous avait plus habitués¹⁸⁴⁰. Le Ciel, dans ces pièces, est présent et évoqué. Mais son image n'est pas aussi limpide que celle présentée par les jeunes confrères. Le doute par rapport au pouvoir et à la justice des dieux semble, en effet, s'être installé chez Corneille depuis son retour au théâtre en 1659, avec *Œdipe*. D'Aubignac, dans sa *Troisième dissertation sur Œdipe* pointe du doigt ce divorce. Ce n'était pas une bonne idée de la part de Corneille, fait-il remarquer, de montrer un roi innocent (nous soulignons) accablé par le Ciel : « À quoi bon de faire voir au peuple que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune, que les désordres de leur vie, quoiqu'*innocente*, sont exposés à la rigueur des puissances supérieures ». Il vaudrait mieux l'entretenir « dans cette pieuse croyance que les Rois sont toujours accompagnés d'une faveur particulière du Ciel, qu'ils sont partout *innocents* et que personne n'a le droit de les estimer coupables »¹⁸⁴¹. C'est mettre en évidence le fait que Corneille (n') ait choisi ce sujet (que) pour souligner combien le Ciel est injuste, même envers les rois. On pourrait lui répondre que les rois, dans la tragédie, n'ont jamais été à l'abri des revers de fortune. C'est d'ailleurs la définition même de la « péripétie » selon Aristote¹⁸⁴² et nous avons montré dans les pièces de la première décennie combien le sceptre peut devenir « dans leurs

¹⁸³⁹ « En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet et l'homme sans lumière abandonné à lui-même, et comme égaré dans ce recoin de l'univers sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable, et qui s'éveillerait sans connaître et sans moyen d'en sortir », Pascal, *Pensées*, Paris, Le Seuil, éd. Lafuma, liasse XV, *Transition*, fr. 198, p. 525.

¹⁸⁴⁰ Voir *supra*, p. 484.

¹⁸⁴¹ *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée L'Œdipe*, éd. cit., p. 112.

¹⁸⁴² Voir *supra*, p. 6 note 15.

mains un fragile roseau », preuve pour leurs sujets de l'équité des dieux¹⁸⁴³. Mais leur culpabilité était toujours prouvée, et leur punition toujours justifiée¹⁸⁴⁴. Ce n'est plus le cas pour Œdipe, Corneille insiste sur ce point¹⁸⁴⁵ et le mot « innocent », que nous avons souligné, est utilisé également deux fois dans l'extrait cité de la *Troisième dissertation* de d'Aubignac. Aussi voit-on, dans la pièce, entre les dieux et les hommes, s'installer une distance, qui se traduit aussi bien par l'affirmation de la nécessaire liberté de l'homme par rapport aux dieux pour Thésée¹⁸⁴⁶ que par la condamnation de la prétendue justice divine par Œdipe¹⁸⁴⁷. Ce Ciel, omniprésent et tout-puissant, dur pour les hommes, mais juste finalement dans les premières pièces étudiées, puis s'exprimant par la voix de la Nature ou par celle du peuple dans la deuxième décennie, devient au début des années 1660, du moins chez Corneille, étrangement lointain, et même trompeur, s'estompant comme une illusion. Sertorius est persuadé que sa valeur, sa vertu seront reconnues et que sa « bonne étoile » le suivra toujours. Il affirme avec assurance à Perpenna qu'il « déminera » la révolte suscitée par l'arrivée de Pompée et par la perspective du conflit avec Rome. Or, il se trompe et le Ciel le trompe¹⁸⁴⁸. Aristie, en apprenant sa mort, menacera Perpenna de la punition du Ciel, à la manière des vaincus des pièces de la « génération Richelieu » :

Crains les Dieux, scélérat, crains les Dieux, ou Pompée,
Crains leur haine, ou son bras, leur foudre, ou son épée.¹⁸⁴⁹

Mais le Ciel silencieux ne se manifestera pas. C'est bien Pompée, mais lui seul, qui sera le bras de la vengeance, pour des raisons plus politiques que morales¹⁸⁵⁰, Pompée appelé de manière prémonitoire et cruellement ironique « Dieu tutélaire » (v. 1853) par Perpenna, et

¹⁸⁴³ Voir *supra*, p. 140 *sqq.*

¹⁸⁴⁴ Voir *supra*, p. 144 *sqq.* : « Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels ».

¹⁸⁴⁵ Œdipe « me semble ne faire aucune faute », constate Corneille à propos de la « faute ou faiblesse humaine » qui, selon Aristote, fait tomber le héros dans le malheur, *Discours de la tragédie*, éd. cit., p. 145. Ce qui remet en question la notion même de *catharsis* dans le sens trop strict qu'on lui donnait à l'époque. C'est ce que soulignent Denis Reynaud et Laurent Thirouin dans leur édition d'*Œdipe* : « Quelle est la faute du fils de Laïus ? De quelle pulsion déviante ses malheurs seraient-ils censés soulager le spectateur ? N'imaginant pas un seul instant que l'utilité de la *catharsis* puisse être autre que morale, et ne parvenant à trouver aucune culpabilité essentielle dans le comportement d'Œdipe, Corneille s'appuie sur la pièce de Sophocle pour fonder son scepticisme à l'endroit d'une notion mise en avant par les théoriciens de son époque », éd. cit., p. 8.

¹⁸⁴⁶ Voir *supra*, p. 177.

¹⁸⁴⁷ Réponse dans l'acte IV, scène 5, d'Œdipe à Jocaste, qui appelle le Ciel à faire retomber sur elle sa « foudre », car, dit-elle, « Œdipe est innocent » (v. 1573-1574) : « Quoi, vous ne voyez pas que sa fausse justice / Ne sait plus ce que c'est que d'un juste supplice, / Et que par un désordre à confondre nos sens / Son injuste rigueur n'en veut qu'aux innocents », éd. cit., v. 1577-1580, p. 77.

¹⁸⁴⁸ « Nous en romprons le coup avant qu'elle grossisse, / Et ferons par nos soins avorter l'artifice. / D'autres plus grands périls le Ciel m'a garanti », éd. cit. IV, 3, v. 1441-1443, p. 360.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, V, 4, v. 1725-1726, p. 370.

¹⁸⁵⁰ Pompée brûle les lettres écrites par Aristie aux conjurés par intérêt politique : « *Perpenna* : Mais puisque je vous vois, je suis assez vengé. / Je vous regarde aussi comme un Dieu tutélaire ; / Et ne puis... Mais, ô dieux ! Seigneur, qu'allez-vous faire ? / *Pompée* : Montrer d'un tel secret ce que je veux savoir. / Si vous m'aviez connu, vous l'auriez su prévoir. / Rome en deux factions trop longtemps partagée / N'y sera point pour moi de nouveau replongée ; / Et quand Sylla lui rend sa gloire et son bonheur, / Je n'y remettrai point le carnage et l'horreur », *ibid.*, V, 6, v. 1852-1860, p. 374.

qui chargera, honte suprême, un subalterne, Celsus, d'appliquer la sanction – c'est-à-dire de tuer Perpenna¹⁸⁵¹. Ciel injuste donc et / ou indifférent dans *Œdipe* et *Sertorius*. Un an plus tard, dans *Sophonisbe*, le Ciel apparaît, en revanche, comme envahissant (plus de quinze occurrences), mais joue-t-il, pour autant, un rôle plus actif ? Il est évoqué dès la scène liminaire pour montrer qu'il est à l'origine de chaque événement important de la pièce : le conflit entre Syphax et les Romains¹⁸⁵², l'issue de la bataille¹⁸⁵³, l'arrivée de Massinisse¹⁸⁵⁴, et surtout les différents revirements du sort¹⁸⁵⁵. Mais quel sens donner à ces jeux du destin ? Le parallélisme des situations de Sophonisbe et d'Éryxe, toutes deux reines, toutes deux amoureuses de Massinisse et tour à tour dominantes ou dominées, ou de Syphax et de Massinisse, tous deux époux de Sophonisbe, tantôt vainqueurs, tantôt vaincus, est si marqué¹⁸⁵⁶ qu'on finit par s'interroger sur l'intérêt de cette ambivalence, à la limite de la caricature. La récurrence du mot « Ciel » dans les répliques des uns et des autres ne garantit pas sa présence effective et les références à une possible intervention de sa part ne la rendent pas pour autant plus efficace ou réfléchie. Peut-être faut-il chercher l'explication de cette présence envahissante mais purement rhétorique et conventionnelle de ce Ciel, à la fois tout-puissant et indifférent aux hommes, qui ne semble suivre aucun plan et ne montre aucun dessein, dans la volonté de jouer avec les humains comme avec des marionnettes ? Les deux dernières références au Ciel faites dans la pièce par Lélius, le lieutenant de Scipion, le représentant de Rome, semblent le confirmer. Dans sa première intervention, il s'adresse à Syphax, l'ancien allié détourné du « droit chemin » par Sophonisbe. Le Ciel, dans ses paroles, ne joue aucun rôle dans le destin de Syphax, il n'est qu'un « témoin » muet, qui assiste aux actions du pouvoir politique sans interférer, et ne peut servir d'alibi à aucune des erreurs que le roi a commises et dont il est déclaré seul responsable (nous soulignons) :

Je ne vous parle aussi qu'avec cette pitié
Que *nous* laisse pour vous un reste d'amitié :
Elle n'est pas éteinte, et toutes vos défaites

¹⁸⁵¹ « Oyez, Celsus. *Il lui parle à l'oreille*. Surtout empêchez qu'il ne nomme / Aucun des ennemis qu'elle m'a faits à Rome. *À Perpenna* : Vous, suivez ce tribun : j'ai quelques intérêts / Qui demandent ici des entretiens secrets », *ibid.*, v. 1861-1864.

¹⁸⁵² « Le Ciel semblait m'offrir un si glorieux titre, / Alors qu'on vit dans Cyrthe entrer d'un pas égal, / D'un côté Scipion, et de l'autre Asdrubal », éd. cit., I, 4, v. 260-262, p. 396.

¹⁸⁵³ Syphax se croit d'abord vainqueur : « Et si le Ciel répond à nos communs souhaits, / Le champ de la bataille enfantera la paix », I, 1, v. 25-26, p. 387.

¹⁸⁵⁴ Sa confidente rassure Sophonisbe sur les intentions de Massinisse : « J'ai peine à concevoir que le Ciel vous envoie / Des sujets de chagrin dans la commune joie », I, 2, v. 83-84, p. 389.

¹⁸⁵⁵ La défaite de Syphax, annoncée par Sophonisbe « Vous préserve le Ciel de ce que je prévois » I, 4, v. 366, p. 399 ; le balancement de fortune entre Éryxe et elle : « Sophonisbe en dépit de toute sa fierté / Va gémir à son tour dans la captivité, / Le Ciel finit la mienne, et je n'ai plus de chaînes », II, 1, v. 393-395, p. 400 ; les plaintes : « Quoi que du Ciel injuste eût osé le courroux » (Sophonisbe, III, 6, v. 1080, p. 421) ; « A-t-on vu sous le Ciel plus infâme injustice ? (Syphax, III, 7, v. 1113, p. 422)

¹⁸⁵⁶ Voir ci-dessus p. 238 *sqq.*

Ont rempli *nos* succès d'amertumes secrètes.
Nous ne saurions voir même aujourd'hui qu'à regret
Ce gouffre de malheurs que vous vous êtes fait.
Le Ciel m'en est témoin, et vos propres murailles,
 Qui *nous* voyaient enflés du gain de deux batailles,
 Ont vu cette amitié porter tous *nos* souhaits
 À regagner la vôtre, et vous rendre la paix.
Par quel motif de haine obstinée à vous nuire
Nous avez-vous forcés vous-même à vous détruire ?
Quel astre, de votre heur et du nôtre jaloux,
*Vous a précipité jusqu'à rompre avec nous ?*¹⁸⁵⁷

« Nous » est le seul acteur efficace, le Ciel muet et impuissant n'est même pas cité dans l'incompréhensible défection de Syphax. Lélius est plus clair encore dans son dialogue avec Massinisse qui prétend que « l'amour par qui nos cœurs [sont] forcés » peut excuser son comportement : les dieux, lui réplique-t-il, n'ont rien à voir avec les actions des hommes, ils sont, dans le Ciel, insoucieux des destins humains, et on ne peut se servir d'eux pour se justifier :

N'alléguez point les Dieux : si l'on voit quelquefois
 Leur flamme s'emporter en faveur de leur choix,
 Ce n'est qu'à leurs pareils à suivre leurs exemples ;
 Et vous ferez comme eux quand vous aurez des temples :
 Comme ils sont dans leur Ciel au-dessus du danger,
 Ils n'ont là rien à craindre et rien à ménager.¹⁸⁵⁸

Cette thèse de la responsabilité – et de la solitude – des hommes face à un Ciel au mieux silencieux et indifférent, au pire ignorant et trompeur¹⁸⁵⁹, est partagée par Boyer, dans *Oropate ou le faux Tonaxare*, paru la même année que *Sertorius* (1662), en concurrence avec la pièce de Quinault dont nous venons de parler¹⁸⁶⁰. Oropaste croit, comme Sertorius, que le Ciel a tout préparé, sa ressemblance avec Tonaxare, la mort de celui-ci, son sauvetage de la noyade¹⁸⁶¹, dans un but précis, celui de rétablir la dynastie des

¹⁸⁵⁷ Éd. cit., IV, 3, v. 1171-1184, p. 424-425.

¹⁸⁵⁸ *Ibid.*, IV, 4, v. 1363-1368, p. 430.

¹⁸⁵⁹ On dira que c'est la thèse jésuite (G. Couton, notice d'*Œdipe*, éd. cit., p. 1368), la liberté de l'homme étant affirmée, et la fatalité niée, mais le silence « assourdissant » de ce Ciel indifférent rappelle aussi « le silence éternel de ces espaces infinis » qui « effraie » tant Pascal (*Pensées*, éd.cit, fragment 233, p. 256).

¹⁸⁶⁰ Voir *supra*, p. 498.

¹⁸⁶¹ C'est ce qu'il explique à son père, Mégabise, quand il lui avoue qu'il est Oropaste : « Apprenez par quel sort le Ciel m'a couronné, / Et je rentre au tombeau, si je suis condamné. / Le Ciel m'ayant sauvé de l'horrible aventure / Qui sous un pont brisé faisait ma sépulture, / Et les soins d'un pasteur me retirant de l'eau, / Je me vis par miracle échappé du tombeau. / D'abord pour vous tirer de cette erreur mortelle, / J'allais rendre ce fils à l'amour paternelle, / Quand je trouve mon frère en qui soudain je vois / Un air sombre, et mêlé de tristesse et d'effroi. / Mon frère, en m'embrassant ; Dieux ! (Dit-il) quelle joie ? / Cher frère, se peut-il qu'encor je te revoie ? / Là j'apprends aussitôt que le Prince était mort / Par l'ordre de Cambise, et non par son effort ; / Il me cache son crime, et m'inspire l'audace / De passer pour le Prince, et de remplir sa place », *Oropaste ou le faux Tonaxare*, éd. cit., III, 3, v. 1051-1066, p. 150.

Mèdes¹⁸⁶². Il se considère comme un « élu » du Ciel. Comment celui-ci pourrait-il, par la suite, l'abandonner ? Il y croit presque jusqu'à la fin, répondant aux inquiétudes de son frère¹⁸⁶³, et luttant, dans l'ultime bataille, avec l'assurance du juste¹⁸⁶⁴. Mais il se trompe, le Ciel s'est joué de lui, se joue des hommes, et cette légitimité, en laquelle il a cru, ne tient pas contre celle que revendiquent ses adversaires¹⁸⁶⁵. Le Ciel absent à sa mort¹⁸⁶⁶ l'a abandonné à son sort¹⁸⁶⁷ et ne donne aucune explication à ce faux destin dont il s'est cru investi.

Cette vision pessimiste du Ciel, qui emprunte au climat janséniste de la fin du siècle tout autant qu'au courant libertin, et n'est pas sans annoncer le tragique racinien, semble propre à Corneille aîné et à Boyer. Le jeune Corneille et Quinault nous ont paru, en effet, offrir du Ciel une vision plus rassurante. Mais au-delà des apparences, c'est-à-dire de l'effet produit sur le public à la représentation des pièces, cette image est-elle si différente ? Le Ciel est évoqué constamment par les héros vertueux comme par leurs adversaires. Certes, il prend à la fin de la pièce le parti de la morale conventionnelle, mais ses occurrences auparavant montrent qu'il a été annexé par tous les personnages, les « bons » comme les « méchants ». Chacun s'en attribue les bienfaits ou les sanctions à son gré, chacun lui fait dire ce qu'il veut¹⁸⁶⁸. Le Ciel de Thomas Corneille et de Quinault se range du côté de la morale au bout du compte, parce que la morale conformiste doit

¹⁸⁶² « [...] Le Ciel, qui pour venger nos rois, / D'un roi qui dans la Perse a transporté nos droits, / A couronné ma tête, et veut que la Médie / Possède encor un coup l'empire de l'Asie », *ibid.*, V, 2, v. 1863-1866, p. 196.

¹⁸⁶³ « *Patisite* : La couronne n'est pas pour ceux de notre sang. / *Le Roi* : La couronne est pour ceux qui méritent ce rang ; / Et je crois que les Dieux la firent pour ma tête, / Quand je vois qu'elle y tient malgré cette tempête », *ibid.* V, 2, v. 1868-1870, p. 196.

¹⁸⁶⁴ « Le Roi, sans se troubler, soutient nos premiers coups, / Et d'un air animé d'orgueil et de courroux, / Comme il se voit surpris avec peu de défense, / Menace, et fait valoir la suprême puissance », selon le récit de Zopire, un de ses adversaires, *ibid.*, V, 6, v. 2039-2042, p. 206.

¹⁸⁶⁵ Il s'avoue, en mourant (dernière scène), « fourbe et imposteur » (v. 2088), mais aussi « innocent » et « sans crime » (v. 2101-2102), *ibid.*, p. 209-210.

¹⁸⁶⁶ Ni le mot « Dieu(x) », ni le mot « Ciel » ne sont plus évoqués dans les quatre dernières scènes.

¹⁸⁶⁷ C'est le seul mot qui soit prononcé par Oropaste mourant : « Le Sort, et ma vertu, m'ont fait régner sans crime », v. 2102.

¹⁸⁶⁸ On a vu Mégabise se tromper sur le soutien du Ciel à ses projets et se plaindre de sa trahison (voir *supra*, p. 497). La plupart des vaincus des pièces de Thomas Corneille blasphèment au moment de leur échec dans ces années 1660 (voir *supra*, p. 222-223). Il suffit d'ailleurs de relire ces blasphèmes pour y voir dénoncées d'une part la versatilité du Ciel (comme celle du peuple), d'autre part, et c'est une conséquence du constat précédent, son inexistence. Commode accuse les Dieux, dont « la jalouse envie » a fait son malheur, de ne vivre que dans notre imagination : « Dieux, dont l'être n'est dû qu'à notre folle erreur » (éd. cit., V, 7, p. 275). Maximian renie les dieux qui l'ont abandonné : « Je sais braver les Dieux qui m'ont osé trahir » (éd. cit., V, 7, p. 65). Mais le Ciel se joue aussi des vertueux. On l'a vu pour Sertorius. On le voit pour Eucharis et Sévère qui croient dans *Stilicon* et *Maximian* que les dieux les assisteront, et qui meurent, malgré leur vertu, malgré leur fidélité à leur roi. Même chez Quinault, le peu de fiabilité des dieux est souligné. Lavinie, dans *Agrippa ou le faux Tibérinus*, croit, en apprenant la (fausse) mort d'Agrippa que les dieux l'ont justement punie. Pourtant, elle n'a rien fait que souhaiter la mort du tyran Tibérinus : « J'ai tant sollicité, tant demandé sa perte / Que le Ciel trop propice à la fin l'a soufferte / De mes vœux importuns les Dieux se sont lassés / Et c'est pour m'en punir qu'ils les ont exaucés » (éd. cit., V, 3, p. 67). Cela ne l'empêche pas lorsque Agrippa, bien vivant, se présente à ses yeux de penser le contraire : « Je le plains [il s'agit de la mort de Mézence], mais le bien qu'en vous le Ciel m'envoie / Ne laisse dans mon cœur de lieu que pour la joie », *ibid.*, dernière scène, p. 72. On attribue donc aux dieux les intentions que l'on veut, selon les circonstances, ce qui prouve que ces dieux, finalement, s'ils existent, n'ont préparé d'avance aucun plan pour les hommes.

trionpher, parce que c'est la seule valeur reconnue, la seule valeur sur laquelle s'appuyer, la seule sur laquelle aussi on pourrait construire une nation. Mais le Ciel n'existe pas *avant* la morale, il ne la fonde pas, il n'existe que par elle et à travers elle. Sinon, il n'est qu'un mot vain et vide que chacun se renvoie et qui ne prend sens qu'une fois intégré dans l'ordre politique sacré. Ce qui compte, c'est que le Ciel, *en apparence*, soit le soutien du pouvoir : « Nous devons par respect *ce dehors* à nos Dieux », est-il dit fort justement dans *Timocrate*¹⁸⁶⁹.

Les dieux sont justes ? Peut-être, mais pas au sens de la justice que les pièces de la première période présentent. Ces dieux ne connaissent rien aux hommes sur lesquels ils règnent. Ils donnent espoir à qui veut et se font annexer par les différents protagonistes, quel que soit le parti auquel ils appartiennent. Tout ce qui les intéresse, ou plutôt tout ce qui intéresse des auteurs comme Thomas Corneille ou Quinault, c'est, au bout du compte, de les voir entériner le fonctionnement de l'ordre sacré qui s'imposera forcément. Pour Corneille, l'interrogation est plus profonde. Son souci de l'intérêt du roi le fait réfléchir à ses pouvoirs, à ses devoirs par rapport à un Ciel devenu bien lointain. C'est au roi, à présent, à assumer tous les pouvoirs, justice, morale et lois. Lieutenant d'un dieu qui se tient désormais « du haut des Cieux » à distance des hommes, ce roi a construit son image avec une rigueur et une opiniâtreté qu'aucun dieu n'a finalement jamais montrées, passant du « Soleil levant » d'*Andromède* au Roi-Soleil du carrousel de 1662. Louis-Dieudonné au nom prémonitoire a décrété qu'il ne devait « rien à personne »¹⁸⁷⁰ et qu'il suffirait pour gouverner plusieurs empires, avec l'aide de Dieu, certes, à qui il rend hommage et exprime sa dévotion¹⁸⁷¹, mais d'abord et avant tout par lui-même, « comme le Soleil [suffit] à éclairer d'autres mondes »¹⁸⁷². La monarchie absolue est en place. Les dramaturges en sont les témoins attentifs.

Louis XIV s'est imposé magistralement durant cette dernière décennie, qui le voit passer de filleul de Mazarin à « Grand Roi, du Roi des Rois la plus parfaite image »¹⁸⁷³. Dès qu'il l'a pu, il a établi les marques de cette autorité intransigeante, qui n'était que le

¹⁸⁶⁹ Éd. cit., IV, 5, v. 1536, p. 887. C'est à propos de ce vers d'ailleurs (et d'un autre passage) que G. Couton « avec prudence » évoque « les pensées libertines » de Thomas Corneille, notice de *Timocrate*, *ibid.*, p. 1510.

¹⁸⁷⁰ *Remerciement au Roi, en l'année 1663*, éd. cit., v. 1, 3 et 8.

¹⁸⁷¹ La sincérité des sentiments religieux de Louis XIV ne semble pas être en contradiction avec leur théâtralisation et leur utilisation à des fins politiques. Alain Maral (qui vient de consacrer un ouvrage aux relations entre le roi et la religion : *Le Roi-Soleil et Dieu : Essai sur la religion de Louis XIV*, Perrin, 2012) précise dans un article antérieur : « Honnête homme religieux, Louis XIV se devait d'exceller dans les vertus chrétiennes dont il montrait l'exercice et l'exemple. Les mémorialistes n'ont pas manqué de remarquer son humilité et sa droiture dans la pratique, et, pour les critiquer, son esprit de pénitence, sa crainte du jugement, sa docilité aux directeurs spirituels », « Portrait religieux de Louis XIV », *Dix-septième siècle* 4/2002 (n° 217), p. 723.

¹⁸⁷² Voir *supra*, p. 450, note 1616.

¹⁸⁷³ *Remerciement au Roi ...*, *ibid.*, v. 10.

signe le plus visible de la haute considération qu'il avait pour sa « fonction de roi ». Toute l'idéologie de cette époque découle de la conception exigeante et sacrée de son autorité. Pénétré de l'idée qu'il ne fallait à aucun prix la partager, et qu'il convenait très rapidement et très efficacement d'asseoir « sa réputation », il a suivi une démarche rigoureuse. Il a d'abord exploité tout ce que la tradition monarchique mettait à sa disposition : le sacre, le mariage unificateur, les fêtes qui réjouissent le peuple et distraient la cour. Il a ensuite éliminé les dangereux rivaux, et gardé autour de lui des gens compétents mais modestes, qui pourraient « mieux [le] servir »¹⁸⁷⁴. Il s'est, enfin, progressivement et méthodiquement, avec le fidèle soutien de Colbert, construit une image de roi au-dessus des rois, de guerrier invincible, de Jupiter, d'Alexandre, l'image d'un Soleil qui brille sur la France et l'univers entier, qui unit sous une même bannière, une même devise, un même emblème, le peuple faible et crédule, les grands arrogants et désobéissants, l'Église experte en controverses et « ouvertement menacée d'un schisme »¹⁸⁷⁵.

Mais, tandis qu'il instille judicieusement cette idéologie, la Fronde, qui ne fut que la « partie émergée » d'une crise profonde de l'État et de la société, continue son œuvre de délitement, qui contrecarre l'espoir qu'il symbolise. Les valeurs héroïques se retrouvent aspirées par le courant précieux. Le héros masculin reste vertueux, mais subordonne toutes ses ambitions, tous ses espoirs, à la volonté de sa Dame. Le nouveau héros n'est plus aussi flamboyant que dans « la période Richelieu ». Conduit par ses intérêts individualistes, amour ou ambition, il s'oppose sans difficultés et sans panache à un adversaire aussi machiavélique qu'hypocrite et impitoyable. L'hypocrisie est devenue, en ces années 1660, une arme utilisée des deux côtés, par le héros dont l'identité doit, pour son salut, être dissimulée, comme par le chef du complot qui trahit son roi. Révélatrice des relations sociales, mondaines et galantes de cette période de transition, elle s'inscrit comme « naturellement » dans le fonctionnement de la pièce, elle en soutient fondamentalement la dramaturgie et la rhétorique. Elle n'est pas dédaignée par ce nouveau héros, qui, quand l'amour ne le domine pas, est ... une héroïne. La femme, en effet, s'est emparée avidement de l'ambition politique, tandis que le héros masculin se retrouvait confiné à la galanterie. Des « femmes-Catons » donnent des leçons de courage et d'intransigeance politique à des « guerriers » hésitants et soumis. Ce sont là les valeurs culturelles et sociales que les pièces de cette dernière décennie reflètent : individualisme exacerbé, hypocrisie, machiavélisme, galanterie et féminisme.

Les valeurs politiques restent toujours le fondement de la dramaturgie tragique. Là encore, les déceptions de la Fronde et le nouvel espoir incarné par le jeune Roi se

¹⁸⁷⁴ Expressions extraites des *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 386, 391, 388.

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 376.

confrontent. Aux rois ternes et effacés des tragédies galantes, Corneille oppose un roi stoïque, fier et ferme, qui croit en un idéal, combat pour la vérité, et en meurt. L'image peut paraître pessimiste, mais elle oblige à une lecture critique de la fonction de roi, elle devrait donner au jeune Roi amateur de spectacles et, dit-on, féru de Corneille, des leçons à méditer, dont celle-ci, la plus importante : la pire erreur à commettre pour un monarque est celle de la division. Division de son être (*Œdipe*) ou de sa nation (*Sertorius* et *Sophonisbe*), il lui faudra à tout prix l'éviter s'il veut gouverner. C'est, au contraire, l'union et la stabilité qu'il doit offrir à son peuple. Pour un roi dont le statut est défini et garanti par le Ciel et qui n'est, somme toute, que l'incarnation de la nation, c'est une évidence, que, pourtant, les périodes précédentes avaient négligée. Le peuple « enfant » et dépendant a besoin d'une seule main, paternelle mais ferme, pour le guider. Ceci, Louis XIV l'a parfaitement compris, répétant dans ses *Mémoires* que sa détermination à ne pas partager le pouvoir n'était motivée que par l'intérêt de son peuple¹⁸⁷⁶. Le Ciel, quant à lui, qui a permis et soutenu cette transformation du royaume, n'a plus qu'à s'effacer pour laisser place à l'astre solaire incarné en un seul homme et éclairant le monde.

¹⁸⁷⁶ « Au lieu d'un seul roi que les peuples devraient avoir, ils ont mille tyrans, avec cette différence pourtant que les ordres du prince légitime ne sont jamais que doux et modérés parce qu'ils sont fondés sur la raison, tandis que ceux de ces faux souverains n'étant inspirés que par leurs passions déréglées sont toujours injustes et violents », *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. cit., p. 405.

CONCLUSION

Entre 1634 et 1663, la représentation de la défaite sur la scène française a constamment évolué. La dramaturgie a dû s'adapter aux exigences des doctes, la relation dialectique qui unissait vainqueur et vaincu s'est modifiée, passant d'une émulation dans la grandeur morale à l'époque « Richelieu » à la rivalité haineuse ou l'indifférence dédaigneuse dans les décennies suivantes : les transformations qui affectent les mœurs, les valeurs, les convictions politiques se reflètent dans le théâtre, miroir de la société. Nous avons voulu essentiellement ouvrir quelques pistes de réflexion dans ce travail, reliant l'histoire du théâtre classique à l'histoire des idées.

La première de ces pistes, à l'issue de l'étude des éléments dramaturgiques, et en particulier de l'unité de lieu, est que, dans le choix du sujet et par là-même du type de conflit, le dramaturge ne peut faire abstraction des contraintes théoriques et matérielles liées à l'époque et au lieu. L'élaboration d'une pièce, sa structure comme son sujet, dépendent autant de l'inspiration d'un auteur que des exigences des théoriciens et des conditions de la représentation. L'instauration des unités dans la première décennie qui nous intéresse (1634-1643) ainsi que la configuration des salles, leurs traditions ou l'apparition de nouveaux espaces théâtraux ont eu des conséquences dramaturgiques lourdes. L'évolution du conflit militaire en conflit privé, la réduction de l'espace dramatique du champ de bataille au cabinet du complot semblent dues en bonne partie aux difficultés de la représentation et aux restrictions que les règles d'unité de lieu, de bienséance et de vraisemblance ont imposées à la tragédie régulière. L'Académie a forcé les portes des théâtres et peu à peu, par étapes, mais avec un tournant assez net en l'année 1640, l'espace dramatique s'est restreint en un espace de plus en plus confiné : du champ de bataille, espace ouvert, aux camps des deux adversaires, espace clos ; des deux camps à un seul camp ; du camp à l'unique salle du « palais à volonté ».

Pour garder à la guerre et à la défaite militaire la place fondamentale qu'elles tenaient originellement dans la tragédie, le conflit étant constitutif d'un tragique incarné, les auteurs ont recours à divers subterfuges, structurant différemment la pièce et mettant en avant des outils thématiques ou poétiques qui deviennent indispensables. Le déplacement du conflit hors scène en est un, et les conséquences poétiques ne sont pas négligeables. D'une part, le déplacement du conflit militaire à une époque antérieure au moment de la représentation est générateur d'intrigues très compliquées, puisque la guerre et la bataille qui précèdent et provoquent l'action de la pièce doivent être évoquées et expliquées dans

leur lien avec le conflit représenté. Le spectateur doit à la fois comprendre et retenir l'origine du conflit et le suivre dans son déroulement sur la scène. Celui-ci prend la forme d'une vengeance ou d'un complot qui peut effectivement se maintenir facilement dans les limites de l'unique lieu de la représentation, mais se trouve particulièrement embrouillé par cette imbrication entre le passé et le présent de l'action représentée. D'autre part, il faut trouver le moyen d'évoquer les scènes de guerre d'une manière qui retienne autant l'attention du spectateur que par leur représentation directe, désormais interdite, ou par des décors sans doute très ingénieux mais trop artificiels pour emporter encore l'adhésion d'un public devenu plus cultivé. Ce qui constituait les plaisirs des spectateurs peu formés au genre dramatique du début du XVII^e siècle n'est en effet plus au goût du jour. Sous l'influence de Richelieu et avec l'approbation du Roi, le théâtre est devenu une véritable institution nationale, parmi « les plus honnêtes récréations » de la France, comme le disait Rotrou en 1635. Ce sera le rôle dévolu au récit tragique – qui deviendra « l'âme » de la tragédie dite « classique » – que de se substituer à une représentation trop choquante ou matériellement trop délicate et de régler ainsi à la fois les problèmes de bienséance et d'espace scénique. En convoquant par le biais de l'écriture poétique l'imaginaire du spectateur et en faisant de l'hypotypose sa forme la plus achevée, le récit devient un outil esthétique de tout premier plan dans la poétique du genre, finalement plus crédible et parfois même plus impressionnant que le spectacle lui-même. Le grand art de la tragédie classique sera de provoquer davantage la visualisation mentale du spectacle que sa représentation concrète. Pour autant, le plaisir des yeux n'est pas oublié et les frontispices des pièces montrent que la mise en scène et la scénographie restent des éléments essentiels, que ce soit par d'habiles dispositions scéniques ou par de puissants et ingénieux décors comme celui de *Mirame* qui préfigure, par son faste et sa « scénographie à l'italienne », la mode des pièces à machines et plus tard de l'opéra.

D'autres conséquences, plus ou moins importantes, accompagnent l'installation progressive de l'unité de lieu. Pour s'y « accommoder », comme dirait Corneille, combien d'infidélités à l'Histoire ou d'invraisemblances plus flagrantes encore que celle de la multiplicité des lieux ! Les « Examens » de Corneille ainsi que bien des avis « Au lecteur » accompagnés parfois de tentatives de justification témoignent de l'embarras des auteurs. Si Corneille admet franchement avoir dû malmener l'Histoire pour que la veuve de Pompée massacré à Damiette se retrouve face à César débarqué en Alexandrie (*La Mort de Pompée*), d'Aubignac, lui, semble se satisfaire de l'unité de lieu réalisée dans *Zénobie* où pourtant la succession de messagers dans la chambre même de la reine de Palmyre est une atteinte à la plus élémentaire vraisemblance. Enfin, autre conséquence de l'application

stricte de l'unité de lieu, il faut adapter les sujets à cet espace restreint. Dans cette perspective, on peut se demander si des auteurs comme Corneille ou Rotrou ne se tournent pas vers les pièces religieuses dans les années 1645 en raison de leur parfaite adaptation à l'unité de lieu, puisqu'elles offrent ce dilemme particulièrement intériorisé de l'homme déchiré entre l'amour de Dieu et le bonheur terrestre. Autre piste lancée par Corneille à la même époque et qui fera bien des émules : ancrer le conflit dans le cercle le plus intime, celui de la famille. Ce choix présente l'avantage de renouer avec le fonds même de l'antique tragédie telle qu'Aristote la concevait, tout en réduisant le lieu de la manière la plus naturelle en un huis-clos où les tensions sont portées à l'exaspération. Par cette dramaturgie, la tragédie classique va trouver sa formule, bientôt érigée en art de styliser la représentation chez Racine. Ainsi peut-on expliquer, en partie du moins, « l'inconfort » de ces pièces des années 1645, où d'une part les conflits se superposent, pour garder la guerre et la défaite militaire comme point de départ de l'action, et où, d'autre part, se déchirent, pour l'accession au pouvoir, les membres d'une même famille. Ces pièces « implexes », selon le mot de Corneille reprenant Aristote, qui trouvent leur parfaite illustration dans *Rodogune* et *Héraclius* comme il le précise lui-même, ne naissent donc pas seulement du climat « baroque » que la mort de Richelieu et l'arrivée au pouvoir de Mazarin vont susciter, mais peut-être aussi du besoin de s'adapter aux bienséances et à l'unité de lieu tout en renouvelant les sujets. Comme on le voit, ces hypothèses et ces constats sont plus particulièrement liés à l'analyse de l'évolution de l'unité de lieu.

Quant à l'agencement de l'action, la structure dramatique de la pièce, ce choix de l'auteur de confier à tel ou tel personnage la révélation de la défaite et de la placer à tel ou tel moment de la pièce, force est de constater que, s'il y a là aussi évolution, celle-ci relève plus de préoccupations morales et d'influences idéologiques que de contraintes matérielles. Si nous avons déjà remarqué dans l'étude du lieu de la défaite des dates-paliers et des périodes-charnières, comme l'institutionnalisation du théâtre vers 1630-1635 et le resserrement du lieu dans les années 1640-1645, la distinction entre différents moments historiques marqués par des constantes devient ici une évidence. Tout d'abord, l'étude de l'annonce de la défaite est révélatrice d'un changement profond autour des années 1645. Avant 1645, qu'elle soit annoncée par le vaincu ou par le vainqueur, la défaite était au cœur même du tragique et son annonce permettait à chacun des adversaires de révéler ses qualités héroïques et aristocratiques : courage, fermeté, esprit de sacrifice, magnanimité. Après 1645, l'annonce de la défaite perd cette dimension tragique, la gloire et le pouvoir n'intéressent plus le héros qui reporte sur l'amour sa soif d'absolu. La victoire politique, obtenue sans panache face à un adversaire sans grandeur, ne le comble plus. Cette

distinction entre deux époques, avant et après 1645, s'affine avec l'étude du moment de la défaite et de la *dispositio* des pièces. Cette fois, la distinction entre trois périodes cohérentes s'impose vraiment. La période qui s'étend de la date de début de notre corpus (1634) jusqu'à la mort de Louis XIII (1643) adopte une structure de pièces où les problématiques héroïque et politique sont privilégiées. Le vaincu, dont les qualités guerrières et la force morale sont magnifiées, assume avec lucidité et fermeté son échec dont l'annonce se situe plutôt en début de pièce pour permettre le développement de la problématique politique et la réflexion sur le sort qui lui sera réservé. Cependant quelques rares pièces de cette période, pour mettre en relief les péripéties militaires ou faire ressortir, sous l'influence encore très présente de la tragi-comédie, l'intrigue galante, situent la défaite au dénouement. À partir de « la trilogie des monstres » de Corneille, qui correspond à l'installation au pouvoir de Mazarin (entre 1644 et 1646) et jusqu'à *Pertharite* (1653) qui entraîne le silence de Corneille pendant quelques années, la révélation de la défaite devient ambiguë, puisque les conflits se superposent et que les intérêts familiaux et politiques s'imbriquent les uns dans les autres au point de ne plus pouvoir distinguer ni le moment exact de la défaite ni le vainqueur du vaincu. Aussi les pièces de cette période semblent-elles proposer une problématique plus psychologique que politique, même si les conflits politiques, nationaux et internationaux, constituent la base de l'action et même si le vainqueur comme le vaincu restent les représentants des intérêts collectifs. La dernière période étudiée, qui contient les premières tragédies de Thomas Corneille et de Quinault et s'arrête à la *Sophonisbe* de Corneille (1653-1663), est celle où dominant les pièces à complot et où le machiavélisme devient le modèle du discours politique. La problématique est presque exclusivement psychologique, l'annonce de la défaite n'ayant plus cette importance dramaturgique qui en faisait le moment crucial de la pièce, susceptible de provoquer des péripéties héroïques ou des débats politiques. Aucun sursaut d'héroïsme, aucun débat n'est attendu. Dès le début, les jeux sont faits : l'auteur du complot, réellement indigne de pitié, porteur de vices impardonnables, comme le mensonge et la trahison, ne peut susciter aucun doute sur le sort qui l'attend. Le spectateur, dès l'exposition, pressent le déroulement de l'action et sait qui seront le vainqueur et le vaincu. L'élaboration du complot aboutira invariablement, après quelques péripéties, à son échec au moment du dénouement. La dramatisation de ce moment n'a plus lieu d'être puisqu'aucune gloire ne s'y attache, ni celle d'un vaincu qui se serait battu avec héroïsme, ni celle d'un vainqueur qui voudrait rendre hommage à son adversaire déchu. C'est donc dans la toute dernière scène, en succombant à un attentat ou en se donnant la mort, que le chef du complot lui-même reconnaît son échec, sans autre regret que celui de n'avoir pas pu assouvir sa soif

d'ambition et de domination. La *dispositio* de ces pièces est totalement prévisible, toujours identique et conforme au schéma rassurant d'une morale traditionnelle triomphant à la fin. À l'issue de cette deuxième partie de l'étude de la dramaturgie de la défaite, nous arrivons donc à un double constat. D'une part, nous percevons la perte de la dimension tragique dans l'annonce de la défaite après 1645, au profit d'une intrigue de plus en plus fondée sur des ressorts psychologiques, la tragédie se tournant essentiellement vers l'analyse. D'autre part, nous remarquons la cohérence de trois périodes distinctes en ce qui concerne la *dispositio* des pièces et les problématiques mises en œuvre. Ces constats nous ont conduit dans une deuxième partie à approfondir la relation qui unit le vaincu au vainqueur et à nous interroger sur ce qui constitue les fondements du tragique dans cette relation.

Il nous est apparu, en effet, que cette relation était de nature dialectique et inscrite au cœur même du tragique développé dans ces années 1634-1663, un tragique dont l'appréhension, la compréhension et la représentation se modifieront considérablement au cours de ces trente années. Cette relation est dialectique car il n'est pas de représentation de la défaite sans représentation de la victoire et l'image renvoyée par le vaincu détermine celle du vainqueur. Personnage noble et orgueilleux dans les pièces de « la période Richelieu », le vaincu est le principal vecteur du tragique de la pièce : c'est lui le héros qui « tombe dans le malheur » et inspire « crainte et pitié », selon les termes employés par Aristote, respectant en cela le ressort tragique traditionnel du renversement de fortune. Crainte, parce qu'il se révolte contre un sort qu'il estime injuste, portant parfois sa colère jusqu'à la provocation prométhéenne et la haine des dieux, même si finalement il reconnaît le bien-fondé des actions d'une transcendance qui régit le monde avec sagesse. Crainte aussi devant son aveuglement, son obstination malgré les avertissements répétés, et devant ses faiblesses, ambition, erreur stratégique ou passion amoureuse, qui le réduisent, lui, chef d'État, responsable d'un peuple et d'un territoire, à la merci d'un autre. Mais il inspire la pitié aussi, car ce personnage orgueilleux et soumis aux passions est en même temps un « homme remarquable », de « haute valeur morale », selon les mots d'Aristote, qui assume son échec avec dignité, refuse l'humiliation réservée aux vaincus et affronte la mort avec stoïcisme. Autour de lui, un clan se forme pour le soutenir et partager son sort. Le vaincu des années 1634-1643 est aimé et admiré ; il ne meurt jamais seul. Les femmes jouent dès cette époque un rôle de tout premier plan dans la représentation héroïque soit en accompagnant leur époux dans la mort soit en prenant elles-mêmes, et avec une dignité dont nous avons rendu compte, le statut de héros vaincu. À l'évidence, le XVII^e siècle étant le siècle des Régentes qu'on admire (quand le XVIII^e sera celui des maîtresses

royales qu'on méprise), le théâtre a suivi l'histoire des idées et la réévaluation en société du rôle de ces femmes dites « fortes ». La supériorité du vaincu provient de cette force et de cette grandeur, de cette certitude de détenir, par sa constance et son respect des valeurs morales, un pouvoir qui dépasse les contingences humaines et qu'il exprime à travers la malédiction qu'il lance en fin de pièce et signe sa victoire future. L'ambiguïté de la défaite est déjà là, dans la situation paradoxale du vaincu, à la fois faible et fort, faible par sa défaite matérielle mais fort par sa grandeur morale, battu par son adversaire, mais le dominant par la fermeté de ses convictions et par la puissance de son verbe qui l'inscrit dans l'Histoire et lui assure la victoire dans le temps. Mais l'ambiguïté est aussi du côté du vainqueur. Entraîné par la haute valeur de son adversaire, le vainqueur de cette même période s'élève à un niveau comparable et participe aussi du tragique en inspirant à son tour crainte et pitié. Paradoxalement, alors que sa situation est dominante, il ne peut triompher, car il est conscient de sa fragilité et déplore « la fortune volage » qui, après s'en être prise à son adversaire, ne l'épargnera pas. Ces « incompréhensibles destins » qui ont frappé son ennemi l'obligent à prendre conscience du caractère éphémère des actions et situations humaines. Il inspire aussi crainte et pitié, car il doit assumer, au nom de la raison d'État, des décisions qui révoltent sa conscience. Ce dilemme qui le torture entre devoir politique et devoir moral lui confère une dimension tragique d'un niveau similaire à celle de son adversaire et nourrit la relation dialectique qui les unit, l'un et l'autre étant confrontés à l'opposition entre les volontés humaines et « quelque grand intérêt d'État », l'un et l'autre étant transcendés par l'effacement des ambitions particulières devant l'intérêt collectif. L'ambiguïté, dans les années 1634-1643, semble donc caractériser la défaite aussi bien du point de vue du vaincu, paradoxalement véritable vainqueur moral de la pièce, que du point de vue du vainqueur, tourmenté par l'implacable nécessité de la raison d'État.

Cette ambiguïté tragique qui concerne les pièces de la première période de notre corpus fondées sur le conflit militaire, ne disparaît pas mais évolue différemment dans les pièces qui vont suivre. Le tragique héroïque nourri de grandeur et de générosité, du sens de l'honneur, de la patrie et de l'intérêt collectif, se transforme, avec l'apparition des pièces hybrides des années 1645, où deux conflits se superposent, puis des pièces à complot dans les années 1650-1660, en un tragique moins héroïque, plus intime, plus individualisé, reposant sur l'ambition personnelle ou la passion amoureuse. Le vaincu, monstre machiavélique comme Cléopâtre (*Rodogune*), Commode, Stilicon et Maximian ou apprenti tyran, comme Phocas (*Héraclius*), Cosroès ou Prusias (*Nicomède*), ne peut plus vraiment susciter ni pitié ni crainte. De fait, l'ambiguïté ne concerne plus guère un vaincu qui mérite

amplement son châtement, et souvent même le revendique lorsqu'il constate que son échec est irrémédiable. En revanche, l'ambiguïté se maintient chez le vainqueur tout en évoluant considérablement. Pendant une courte période qui suit la représentation de *Cinna ou la clémence d'Auguste*, entre 1642 et 1645, dans les pièces que nous avons appelées « pièces de la conciliation », la grandeur tragique du vainqueur naît de sa volonté de concilier raison d'État et morale personnelle. Les doutes du vainqueur, ses remords, sa remise en question du bien-fondé de la raison d'État, ses efforts pour dépasser la contradiction entre morale et politique, lui confèrent une dimension tragique qui égale ou dépasse celle du vaincu : le héros de *Cinna*, à l'évidence, n'est pas Cinna, mais Auguste. C'est au cœur de ce dilemme que le nouveau tragique, appelé à s'épanouir bientôt, prend sa source. Avec Auguste apparaît le dégoût d'un pouvoir injuste et cruel qui servira de modèle à tous les vainqueurs qui le suivront. Le tragique ne repose plus dans les années qui entourent la Fronde sur l'opposition entre la morale et la raison d'État. Le vainqueur, comme le vaincu, désengagé politiquement, a d'autres préoccupations. Trop de contraintes accompagnent l'accession au trône et s'il accepte de gouverner, sans fierté, sans plaisir, c'est soit parce qu'il n'a pas le choix, soit parce que l'amour est lié à sa prise de pouvoir. Le tragique s'est déplacé de la sphère politique à la sphère privée. Et il semble que la pièce de Corneille ait servi d'aiguillon à la génération des dramaturges qui lui emboîtent le pas et vont, après lui, faire entrer le pouvoir politique dans « l'ère du soupçon ». Désormais, les problèmes personnels vont alimenter le tragique et la reconnaissance, présentée par Aristote comme un des moyens d'exprimer avec la péripétie le changement de fortune, en devient le moteur essentiel. Grâce à ce déplacement, les auteurs pourront respecter scrupuleusement l'unité de lieu et adapteront admirablement le huis-clos à ce tragique fondé sur l'ignorance des identités et la complexité des relations familiales. Cette évolution culmine avec *Œdipe* de Corneille (1659) et se poursuit dans les pièces des années 1660, mais ce tragique, qui reste puissant car concentré sur la psychologie et les doutes identitaires, a perdu sa dimension héroïque. Le vainqueur, désormais confronté à un adversaire dont la bassesse morale est flagrante et porté au pouvoir par des instances extérieures comme ses partisans ou son peuple, se retrouve dénué de force héroïque et dépossédé de sa victoire. Certes, le tragique héroïque n'a pas totalement disparu, ni des pièces de Corneille, ni des premières tragédies de Thomas Corneille et de Quinault (*Timocrate*, *La Mort de Cyrus*), mais déjà, de manière plus ou moins appuyée, le discours amoureux a remplacé le discours politique. Ainsi, au travers de cette étude qui tente de percer l'évolution – ou involution – du climat tragique, des mutations dans l'histoire des idées sont apparues, dont il convenait d'évaluer la pertinence, en en délimitant strictement le cadre historique : l'individualisme, le dégoût de

la chose publique, l'importance de l'amour, le brouillage des identités et des valeurs, la laïcisation de la pensée à travers l'effacement du Ciel au profit de l'État, le rôle des femmes, l'influence du peuple, la magnification du roi. Les trois périodes, repérées tout au long de ces analyses dans des tournants chronologiques marqués, devaient nous livrer, dans un troisième temps, d'autres clés d'interprétation, puisées aux sources de l'Histoire.

C'est donc aux implications que les événements historiques et leurs conséquences sociales et idéologiques ont pu avoir sur la représentation de la défaite au cours de ces trente années que nous avons consacré la dernière partie de cette étude.

La période de création de l'État-Roi dans les années 1634-1643 grâce à la main de fer de Richelieu est celle du « règne du héros ». La construction d'un État centralisé, l'affermissement de l'autorité royale, la réduction des oppositions intérieures (huguenots, Grands, peuple), le rayonnement de la France en Europe qui passera, malgré bien des efforts diplomatiques, par une guerre interminable, tout cela est l'œuvre de « l'homme rouge ». On ne l'aime pas, mais on rend hommage à sa force de caractère, et malgré la dureté de ses décisions, on admire sa poigne de fer qui élimine les obstacles et pose les fondations d'un État solide. Le théâtre dont il est féru et dont il comprend très tôt et exploite le pouvoir médiatique devient, sous son ère, une tribune politique, où la raison d'État, selon le modèle tacitien et machiavélien, est le principe suprême et où est célébré l'idéal monarchique du roi vertueux, pasteur et protecteur de son peuple, un peuple-enfant, incapable d'appréhender seul ce qui est bon pour lui. Cette idéologie qui s'exprime dans le *Testament* de Richelieu n'est pas tant imposée par le Cardinal lui-même que partagée et approuvée par les dramaturges de cette période dont les aspirations épousent les siennes. Les valeurs transmises, d'orgueil, de gloire, de générosité et de force morale, ne caractérisent pas seulement le héros cornélien, mais tous les héros des pièces de cette époque, et si la raison d'État se montre un peu trop exigeante au gré de quelques théoriciens, surtout dévots, elle ne déshumanise pas pour autant un héros ou un roi qui s'y plie par souci de l'intérêt collectif tout en étant conscients des sacrifices qu'elle implique. Les principes machiavéliens ne sont appliqués que dans la mesure où ils permettent un meilleur fonctionnement de l'État ; la clémence peut, à un moment qui se révèle propice, devenir une stratégie et les mauvais conseillers, traîtres, hypocrites et ambitieux à titre personnel, les « pestes de cour », sont impitoyablement rejetés. « Une vertu mâle et une fermeté inébranlable », selon les mots de Richelieu, la « mâle assurance » de Rodrigue, anime ces héros, porteurs de la foi dans la construction d'une royauté puissante et d'une nation en expansion, appuyée sur les valeurs mythiques du roi-berger, mais affranchie des

traditions pesantes, le souverain étant à la tête d'un État moderne dont le fonctionnement ne dépend plus que de lui. La royauté absolue se met en place. Les pièces de cette époque en sont l'écho efficace et enthousiaste.

« Les doutes du héros » prennent le relais du « sacre du héros ». À cette période dynamique de foi et de consensus entre les valeurs prônées par l'État et celles transmises par les auteurs dramatiques succède la division : division de la nation entre différentes forces qui s'affrontent à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières, division de son dirigeant qui joue double jeu et prend des voies détournées là où son prédécesseur se montrait droit et inflexible, division qui aboutit à la confusion et plonge le pays dans l'anarchie de la Fronde. Pour le théâtre, la « catastrophe » est complète, entre situation de guerre, avec barricades et combats de rue, absence criante de mécénat et disparition de la plupart des principaux auteurs de la « première » génération. D'autant plus que le nouveau Cardinal ne cache pas son goût pour l'art italien et impose des formes de représentation faites pour « divertir » aussi bien le jeune Roi que les grandes familles toujours très agitées. Le ballet, l'opéra et les pièces à machines transforment les spectacles en enchantements. Le plaisir des yeux, les merveilleuses innovations techniques, le chant et la danse font concurrence au discours et à la réflexion politiques, que certains dramaturges, comme Corneille ou Rotrou, continuent de pratiquer, malgré leurs désillusions, en témoins actifs des crises et transformations de l'État. Le baroque semble ressurgir avec des thèmes et des problématiques liés à la noirceur et à l'horreur, au masque et à la métamorphose. Le problème de l'identité et de la reconnaissance, les dilemmes circonscrits au cercle intime de la famille, l'illisibilité d'une Nature indifférente aux maux des hommes et muette sur les identités, brouillent toutes les certitudes construites lors de la période précédente. Ni le pouvoir qui désormais répugne ou indiffère, ni le roi qui s'efface devant l'autorité de « mégères » implacables, ne servent désormais de référence. L'Amour devient la valeur-refuge des jeunes gens au noble caractère qui n'éprouvent plus que dégoût devant le machiavélisme et l'hypocrisie de leurs aînés détenteurs du pouvoir.

La dernière décennie, en sacralisant le pouvoir, désacralise le héros. Le Soleil levant, dont Corneille avait pressenti la puissance naissante, rayonne sur la France et la préciosité règne dans les salons. Le héros est galant, il ne se laisse entraîner à la politique que pour l'amour d'une belle « amazone ». Les valeurs aristocratiques de grandeur et de générosité n'ont pas disparu à proprement parler, elles ont plutôt glissé du héros guerrier au héros galant. Le roi des pièces de cette période, souvent au second plan, subit plus les événements qu'il ne les dicte. L'action est prise en charge par des femmes, dynamiques, volontaires, ambitieuses toujours, machiavéliques parfois, amoureuses du pouvoir plus que de leurs serviles amants.

La réflexion politique cependant se poursuit, et, même si elle aboutit à un dénouement conventionnel, a le mérite de confronter la royauté aux notions de légitimité, de justice et de vertu. Corneille ne perd pas le fil de sa propre réflexion sur le pouvoir, et au jeune Roi, qui apporte au peuple de France espérance et certitudes et dont il a chanté les louanges dès *Andromède*, il offre comme leçon politique ce motif récurrent de l'échec né de l'aveuglement et de la division. La solitude du héros-roi et son obstination le conduisent à sa perte. Louis XIV sera-t-il sensible au message du grand dramaturge, dont le succès commence à s'étioler, sans doute parce que la profondeur de la réflexion politique ne semble plus d'actualité au moment où le pouvoir absolu paraît installé dans la durée et l'efficacité ? Toujours est-il que le Roi n'oubliera pas de rappeler dans ses *Mémoires* combien la lucidité et l'unité du pays sont au premier plan de ses préoccupations. Arrivé au faite d'un pouvoir qu'il a conquis grâce à la mise en place d'un appareil médiatique et administratif performant, Louis n'a plus de comptes à rendre qu'à la Raison et à Dieu, autrement dit, sur terre, à lui-même, « ministre et lieutenant de Dieu »¹⁸⁷⁷. La métamorphose de l'État est terminée, la période de transition dépassée : ce n'est plus l'État qui s'incarne dans un roi, c'est le Roi qui incarne l'État : « l'État, c'est moi » a beau être une formule apocryphe, elle reflète la transformation du roi-berger en « roi-machine », « dont l'unique corps se confond avec la machine de l'État »¹⁸⁷⁸. Cette mutation, les dramaturges l'ont accompagnée soit en suivant l'évolution des mœurs et des idées pour aboutir à des dénouements dont la morale consensuelle entérine le nouvel « ordre sacré », soit en interrogeant les formes du pouvoir pour orienter et mettre en garde le nouveau Maître de l'État.

Au terme de cette étude, nous retiendrons deux notions qui apparaissent comme fondamentales dans le cadre de cette réflexion sur la représentation de la défaite de 1634 à 1663 : les notions d'ambiguïté et de cohérence. L'ambiguïté s'est imposée, dès les premières lectures, comme inhérente à la notion de défaite et de tragique. Si le tragique est bien cette « angoisse métaphysique », cette interrogation de l'homme devant un destin qu'il ne comprend pas, qu'il ne maîtrise pas, mais à travers lequel il expérimente ses propres pouvoirs et sa liberté, alors l'ambiguïté fait partie intégrante de la tragédie, comme l'avait souligné Albert Camus. Et la défaite militaire n'en est que l'expression la plus authentique, dans la mesure où la tragédie, issue de l'épopée, en reprend fréquemment les fables et se structure autour du thème de la guerre et de ses conséquences néfastes.

¹⁸⁷⁷ Bossuet : « Les Princes agissent donc comme ministres de Dieu, et ses lieutenants sur la terre », *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Paris, Pierre Cot, 1709, p. 82.

¹⁸⁷⁸ J. M. Apostolidès, *op. cit.*, p. 131.

Dans cet enchevêtrement de facteurs (exigences théoriques et contraintes scénographiques, goût du public et orientations idéologiques, événements historiques et nécessité de renouveler les sources du tragique) qui vont produire les tragédies du XVII^e siècle que nous avons étudiées, quel est l'élément primordial ? La pièce de théâtre est d'abord une représentation matérielle et les contraintes scénographiques comme les interdictions ou limites dramaturgiques semblent les premières conditions à respecter. Mais c'est aussi un texte, un sujet, des personnages et une action sur lesquels le dramaturge a opéré des choix qui ne sont pas aléatoires. Choisir telle époque de l'Histoire ou tel type de conflit : guerre entre Rome et ses ennemis, guerre civile, guerre religieuse ou simple complot ; choisir tel héros grec ou romain ou telle héroïne plutôt que son équivalent masculin ; mettre en valeur la parole du vaincu plutôt que celle du vainqueur, l'héroïsme du vaincu et de son entourage plutôt que celui d'un vainqueur relégué au rang de personnage secondaire ; ou au contraire montrer un vaincu sans noblesse et sans générosité face à un vainqueur sans panache..., tout cela n'est pas uniquement déterminé par des contraintes matérielles. La volonté d'un auteur est derrière ces choix, une volonté qui s'exécute, consciemment ou non, sous l'effet du climat idéologique que les événements politiques et sociétaux, que les dirigeants du pays, que les participants ou les opposants à l'édification de la France en État moderne sont en train de façonner. La part que tiennent les contraintes matérielles, la personnalité et la vie privée de l'auteur, les événements extérieurs, l'évolution des mœurs et des idées, est impossible à délimiter. Toutes ces influences se superposent et s'enchevêtrent mais finissent par converger pour dessiner des étapes significatives et cohérentes dans la représentation de la défaite qu'offrent les œuvres dramatiques durant ces trente années. Car, ce qui est remarquable, c'est cette cohérence dramatique, historique et idéologique qui s'est révélée au fur et à mesure de la lecture des textes et de leur analyse. Une cohérence qui se structure en dates-paliers qui ne sont pas que des limites chronologiques, mais constituent des jalons dans l'évolution des mentalités. Chacune de ces trois décennies que nous avons définies (1634-1643 ; 1643-1653 ; 1653-1663) a sa spécificité aussi bien sur le plan dramaturgique que sur le plan historique, politique et moral. L'époque « Richelieu », qui met en place la régularité dramaturgique, est celle d'un héros tragique en pleine puissance, admirable et admiré, porteur des valeurs aristocratiques. L'époque « Mazarin », où le baroque semble ressurgir, est celle d'un héros en proie au doute, divisé dans sa nature comme dans ses ambitions. L'époque de l'avènement du Roi-Soleil, où une dramaturgie de l'intériorité s'installe, est celle d'un nouveau héros, désacralisé, individualiste et galant, au service d'un pouvoir sacralisé, installé ou légitimé, sous le regard lointain et indifférent du « Dieu caché ».

Jacques Truchet a montré dans *La Tragédie classique en France*, combien la politique faisait partie intégrante de la réflexion des classes cultivées. « Le théâtre aussi », ajoute-t-il. « Art de justice », il rencontre les préoccupations de ses contemporains à travers les grands problèmes qu'il pose. Mais surtout, c'est dans l'image idéalisée de la royauté que théâtre et opinion publique se rejoignent : « la tragédie développa presque constamment une mystique de la royauté qui se marque aussi bien dans la mise en scène [...] que dans le discours et dans la pensée »¹⁸⁷⁹. Ce parcours que nous avons tenté de suivre, à travers la représentation de la défaite et l'image du héros tragique, épouse les méandres d'une relation complexe et passionnée entre la France et son roi, de la création de l'État-roi à sa sacralisation, de « l'homme rouge » au « diable rouge », de Louis le Juste au Roi-Soleil. Une relation que le théâtre, art de la médiation, et les tragédies plus particulièrement en ces années 1634-1663, ont représentée comme étant celle du « berger et de son troupeau », image archaïque et mythique qui symbolise le devoir de responsabilité, de soin et de protection dont le roi est chargé envers son peuple. Qu'il soit vainqueur ou vaincu, qu'il soit roi légitime ou usurpateur, empereur clément ou tyran contesté, jeune prince ambitieux ou vieillard fatigué, héros éclatant de la pièce ou témoin effacé, « roi », « juge » ou « homme », parfois « dans un emploi fort au-dessous de [sa] dignité »¹⁸⁸⁰, le roi et la manière dont il exerce son pouvoir sont l'objet constant de la réflexion des auteurs dramatiques. À travers la représentation de la défaite, la question revient, obsédante : quel roi idéal pour cette nation en construction, pour ces nobles indisciplinés, pour ce peuple remuant mais sincèrement attaché au régime monarchique ? Roi sage, ferme et généreux de la génération Richelieu, roi faible, entraîné par les mauvais conseillers, les femmes ambitieuses, le peuple revendicateur de la décennie suivante, il retrouve dans les années de prise de pouvoir de Louis XIV, stabilité et vertu chez les jeunes auteurs, orgueil et noblesse chez Corneille. Plus que tout autre, c'est Corneille qui, avec courage et obstination, aura tenté de réaliser le « grand œuvre » qui relie le théâtre au pouvoir politique, en interrogeant, en creusant, en démêlant les liens qui unissent le roi et les autres instances supérieures de la nation : le Ciel, à l'origine de sa légitimité ; le peuple sur qui doit s'exercer son œuvre bienfaisante ; les nobles appelés à se rallier au nouvel ordre instauré ; c'est lui qui aura su le mieux exploiter la puissance médiatrice et médiatique du théâtre, pour traduire, soutenir et célébrer l'unité de l'État, incarnée par son roi :

¹⁸⁷⁹ Éd. cit., p. 96 *sqq.* Nous renvoyons également, pour un autre regard sur l'aspect « politique » de cette période à la thèse de Lise Michel, soutenue en 2006, sous la direction de Georges Forestier, *Dramaturgie et politique dans la tragédie française (1634-1651)*.

¹⁸⁸⁰ « Examen » de *Clitandre*, éd. cit., p. 102.

Je rendrai de ton nom l'univers idolâtre,
Mais pour ce grand chef-d'œuvre il faut un grand Théâtre¹⁸⁸¹.

Un « grand théâtre », non pas à proprement parler *theatrum mundi*, mais plutôt *theatrum politicum*.

¹⁸⁸¹ *Remerciement au Roi en l'année 1663*, éd. cit. , v. 89-90, p. 455.

ANNEXES

**TABLEAU DES PIÈCES DU CORPUS CLASSÉES PAR ANNÉE
D'ÉDITION**

**TABLEAU DES PIÈCES PAR TYPE DE CONFLIT ET PAR DATE DE
LA REPRÉSENTATION**

FRONTISPICES DES PIÈCES

TABLEAU DES PIÈCES DU CORPUS CLASSÉES PAR ANNÉE D'ÉDITION

Auteur titre, genre	Date d'édition date de représenta- tion entre parenthèses	Lieu de l'action Précisions sur le décor (si connu)	Epoque où se passe l'action	Type de conflit	Moment et circonstances de la défaite
Mairet <i>Sophonisbe</i> Tragédie	1635 (1634 au Marais)	<i>A Cirté, ville de Numidie.</i> D'après le <i>Mémoire de Mahelot</i> , le décor semble composé d'un ensemble de quatre chambres et d'une cinquième chambre représentant le camp de Massinisse.	203 avant J.C.	Seconde guerre punique entre Romains et Carthaginois + guerre entre deux rois numides : Syphax, roi de Numidie marié à Sophonisbe, fille d'Asdrubal et Massinisse, roi des Massyles, allié des Romains	Annonce de la défaite puis de la mort de Syphax par les suivantes de Sophonisbe et par un domestique, Caliodore (II, 1 et II, 2). Massinisse entre en vainqueur dans Cirté mais se soumet aussitôt à Sophonisbe et lui offre le mariage (III, 4) Contraint par Rome de la sacrifier (V, 2) il se tue sur scène, à l'annonce de sa mort par Caliodore (V, 7), en maudissant Rome (V, 8).
Scudéry <i>Le Prince déguisé</i> , Tragi-comédie	1636 (1635)	<i>La scène est à Palerme</i> Dans différents lieux de la cité (dont une prison à l'acte V)	Non précisée, non historique	Guerre entre Altomire, roi de Naples et Poliante, roi de Sicile	Récit de la défaite (navale) de Poliante par Cléarque, le « Prince déguisé », fils d'Altomire, à Lisandre, gentilhomme napolitain (I, 1).
Benserade <i>La Cléopâtre</i> , Tragédie	1636 (1635, à l'Hôtel de Bourgogne)	<i>A Alexandrie</i> à l'intérieur et à l'extérieur de la cité	-31 av. J.C., Actium, défaite navale	Guerre civile romaine entre Octave et Antoine	Constat par Antoine de la défaite (navale) à Actium devant son ami Lucile (I, 1). Défaite sur terre d'Antoine rapportée à Cléopâtre par Dircet, garde d'Antoine (II, 3). Mort sur scène d'Antoine (III, 3). Mort de Cléopâtre (V, 5) rapportée par Agrippe, son lieutenant, à Octave (V, 8).
Scudéry <i>La Mort de César</i> , Tragédie	1636 (1635, au Marais)	<i>A Rome.</i> D'après les didascalies internes : dans différents lieux, comme la chambre de César (IV, 1), la salle du Sénat (IV, 8). Le frontispice de l'éd. A.Coubé montre la salle du Sénat et César au centre.	Ides de mars (15 mars) -44 av. J. C.	Complot des républicains conduits par Brutus contre César Guerre civile entre César et Brutus	Mort de César sur scène, attaqué par la foule des conjurés (IV, 8), mais la défaite est en réalité du côté de Brutus que le peuple ne suit pas. Ce constat d'échec est fait par Brutus lui-même, à la fin de la pièce : « César a vaincu » (V, 4).

Benserade <i>La Mort d'Achille et la dispute de ses armes</i> , Tragédie	1636 (1635)	Non précisé. Alternance de lieux : -camp d'Achille (acte I, acte III, 1, 2, 3, 6, acte IV, 2 et 3, acte V) ; - dans la ville de Troie (acte II, acte III, 4 et 5, acte IV, 1) ; -temple d'Apollon (IV, 3, 4, 5, 6).	Pendant la guerre de Troie (vers le XIIe av. J. C.)	Guerre entre les Grecs et les Troyens	Prédiction par Achille de la défaite de Troie à Hécube et à Priam venus chercher le corps d'Hector (I, 3). Plaintes d'Hécube à la chute de Troie (IV, 1). Récit de la défaite des Troyens par Ajax et Ulysse (IV, 2). Mort d'Achille par trahison des Troyens (IV, 4). Dispute de ses armes (V).
La Calprenède <i>La Mort de Mithridate</i> Tragédie	1637 (saison 1635-1636)	<i>A Sinope</i> . (capitale du royaume du Pont), tantôt dans le camp de Pharnace, tantôt dans celui de Mithridate.	63 av. J. C. (la guerre dure de 74 à 63)	Guerre entre Rome et Mithridate, roi du Pont + alliance de Pharnace, fils de Mithridate, et des Romains, contre son père	Mithridate reconnaît sa défaite devant son épouse, Hypsicratée (I, 2). Après avoir tenté une sortie et massacré des Romains (II, 6), ils sont définitivement vaincus (III, 1). Mort d'Hypsicratée, des filles et de la belle-fille de Mithridate par poison (V, 2). Mort de Mithridate par l'épée sur scène (V, 3).
Tristan L'Hermite <i>La Marianne</i> , Tragédie	1637 (1636 au Marais)	<i>Palais d'Hérode, à Jérusalem</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique « un palais au premier acte, il faut un lit de repos, un fauteuil, 2 chaises au second acte, c'est une chambre au troisième, il faut un trône, un fauteuil, un tapis sur le trône, deux bancs au quatrième acte. Il faut la prison au cinq, le palais et un fauteuil. Et abaisser le rideau pour la fin ».	29 av. J.C.	Conflit entre la dynastie des Hasmonéens, dont Marianne est la dernière héritière, et les Iduméens, représentés par Hérode + Alliance entre Hérode et Rome + Complot familial contre Marianne	Complot de Salomé et Phéroré, belle-sœur et frère d'Hérode, contre Marianne, accusée de vouloir soulever le peuple (I, 3), puis de tentative d'empoisonnement contre le roi (II, 6). Mort de Marianne en apothéose et prophétie par Hérode de la punition de son peuple, avec la destruction du temple de Jérusalem par Titus (V, 3).
Guérin de Bouscal <i>La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César</i> Tragédie	1637 (1636 au Marais)	<i>En la plaine de Philippes, en Macédoine</i> . (camp de Brutus et camp d'Octave)	42 av. J. C.	Guerre civile entre Octave, allié à Antoine, et les Républicains, Brutus et Cassius	Victoire et défaite se succèdent : récit de la défaite de Brute par la suivante de Porcie qui a assisté à la bataille « du haut d'un rocher » (II, 5) / défaite de Cassius annoncée à Brute par Titine, son affranchi (III, 3) / annonce de la défaite du camp d'Octave (IV, 2) / Brute reconnaît sa défaite définitive (V, 4). Mort de Brute tué par son ami Straton (V, 4). Mort de Porcie racontée par un soldat (V, 7).
Corneille <i>Le Cid</i> Tragi-comédie (Tragédie, à partir de 1648)	1637 (janvier 1637, au Marais)	<i>A Séville</i> . D'après l'« Examen » dans plusieurs lieux de la ville Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique : « une chambre à 4 portes, il faut un fauteuil pour le roi »	XI ^e siècle pour le personnage historique	Guerre entre les Espagnols (le roi de Castille) et les Maures qui menacent le pays	Défaite des Maures rapportée par Rodrigue au roi don Fernand dans un célèbre récit (IV, 3).

Mairet <i>Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre</i> Tragédie	1637 (1635, sans doute jouée au Marais avant la pièce de Benserade)	<i>A Alexandrie.</i> A l'intérieur du palais et dans le mausolée, d'après l'indication scénique de l'acte V (<i>Ici le Mausolée paraît</i>).	-31 av. J.C., après Actium, défaite navale	Guerre civile romaine entre Octave et Antoine	Antoine célèbre sa victoire sur Octave devant ses capitaines (I, 1) et devant Cléopâtre (I, 4). Mais le grand prêtre, Aristée, annonce bientôt à Cléopâtre la défaite d'Antoine (III, 3), qui, devant son ami Lucile, s'avoue vaincu (IV, 1). Mort d'Antoine, puis de Cléopâtre, annoncées à Octave par Proculée, confident d'Octave (IV, 6 et V, 8).
La Calprenède <i>Jeanne, reine d'Angleterre</i> Tragédie	1638 (1637)	Aucune précision initiale, une indication scénique « dans sa chambre » (I, 2). On suppose la scène à Londres, dans la ville et dans le palais.	En 1554	Guerre entre les troupes de Marie Tudor (catholique) et celles de Jeanne Grey, sa cousine protestante, désignée héritière du trône par Edouard VI	Un soldat décrit l'arrivée des troupes de Marie et la déroute des partisans de Jeanne (I, 4). Mort de Gilfort, mari de Jeanne, décrite par le comte de Glocester (V, 4). Mort de Jeanne rapportée par le Comte d'Erby (V, 5).
Du Ryer <i>La Lucrece romaine</i> Tragédie	1638 (1636, au Marais)	<i>Au château de Collatin</i>	En 509 av. J.C.	Guerre contre Rome et Ardea (Ardée) : c'est pendant le siège de la ville que Collatin revient à Rome pour vanter à Tarquin la vertu de sa femme	Tarquin renvoie Collatin au camp (II, 6), puis revient chez Lucrece sous le prétexte d'une fausse défaite de son époux (III, 5). La défaite sera en fait celle de Tarquin, car le suicide de Lucrece entraînera la révolte du peuple contre les tyrans et la fin définitive de la royauté à Rome (V, 2).
Chaulmer <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie	1638 (1637)	<i>La scène est sur le bord de la rivière de Peluse, borne de l'Egypte.</i> Selon Lancaster, il faut : « un rivage, un château et des vaisseaux » : Pompée est assassiné sur l'eau, dans une barque et devant les yeux de son épouse, ce qui demande une recherche de décor et de mise en scène.	En 48 av. J.C.	Guerre civile entre César et Pompée, défaite de Pompée à Pharsale en Thessalie + assassinat de Pompée réfugié en Egypte chez Ptolémée XIII	Pompée, réfugié en Egypte, fait à Parthénie, mère de Ptolémée, le récit de la défaite de Pharsale (II, 1). Croyant s'attirer la reconnaissance de César, Ptolémée fait assassiner Pompée. Sa mort est rapportée par Cornélie, sa femme, qui assiste à son assassinat (V, 5).
Chevreau <i>Coriolan</i> Tragédie	1638 (1638, au Marais)	Aucune indication initiale. D'après le texte et les indications scéniques internes, deux lieux : Rome et le camp de Coriolan. Dans l'Avertissement au lecteur, Chevreau explique qu'il a transporté « la mort de Coriolan, qui arriva chez les Volsques [...] près de Rome », pour « mettre la Tragédie dans la sévérité des règles, et dans celle qu'on tient aujourd'hui si nécessaire, qui est l'unité de lieu ».	488 av. J.C.	Guerre entre les Volsques (peuple du Sud du Latium) et les Romains.	Coriolan, explique à son ami Sancine qu'après avoir vaincu les Volsques et pris leur capitale, Coriolès (d'où son nom), il est passé dans leur camp et veut se venger de Rome qui l'a banni (I, 2). Les Romains lui envoient un sénateur demander leur grâce. Il refuse d'abord (I, 3), mais cède finalement aux prières de sa mère et de son épouse (III, 1 et IV, 3). Les Volsques se vengent et le tuent (V, 6).

Tristan l'Hermite <i>Panthée</i> Tragédie	1639 (1637, au Marais)	Aucune indication initiale. L'argument de l'acte I permet de supposer que la scène se déroule dans le camp de Cyrus, celui de l'acte II précise qu'« Araspe s'entre- tient dans une solitude ».	VI ^e siècle av. J.C.	Guerre entre les Perses (Cyrus II) et les Assyriens puis guerre entre Cyrus allié à Abradate, roi d'Arménie, et le roi de Lydie, Crésus	Cyrus détaille la défaite des Assyriens devant ses généraux (I, 1), Panthée, femme du roi d'Arménie, Abradate, est sa captive. Devant son attitude chevaleresque, Abradate devient son allié contre Crésus (IV, 3) qui est vaincu, mais Abradate meurt au combat (V, 1) et Panthée se tue (V, 4).
La Calprenède <i>Le Comte d'Essex</i> Tragédie	1639 (1637)	<i>A Londres</i> Il faut distinguer plusieurs chambres du palais royal et la prison de la Tour. (didascalie « dans sa prison », acte IV, scène 5).	1601	Conflit entre les grands féodaux compromis dans un complot (avec l'appui du roi d'Ecosse) et la reine Elisabeth I	Essex est accusé de trahison par Elisabeth qui le fait arrêter (I, 1 et I, 2). Il est jugé pour avoir tenté de soulever le peuple et d'usurper le trône (III, 1). Essex est exécuté (V, 1).
Rotrou <i>Antigone</i> Tragédie	1639 (1637)	<i>A Thèbes.</i> D'après le texte et les didascalies, on distingue plusieurs lieux : le palais (début de l'acte I) / « sous une tente » dans le camp de Polynice (I, 6) / « au pied des murs » (acte II, 1) et « au haut des murs » (II, 2) / sur le champ de bataille (III, 7).	Mytholo- gie grecque	Guerre entre les deux fils d'Œdipe et de Jocaste, Étéocle et Polynice. Celui-ci lève contre Thèbes une armée formidable conduite par sept princes, dont Adraste, son beau-père	Antigone assiste du haut « de la tour » au repli de l'armée d'Étéocle (I, 2). Étéocle annonce que « La victoire est commune, ou plutôt la défaite » (I, 3). Récit du combat et de la mort des deux frères par Hémon à Antigone (III, 2).
Desmarets <i>Scipion</i> Tragi- comédie	1639 (1638)	<i>A Carthagène, en Espagne, autrefois appelée Carthage la neuve.</i> Le frontispice de l'éd. Henry le Gras montre Scipion sur un trône et sous un dais, avec à ses côtés une jeune femme, et à ses pieds des prisonniers agenouillés.	-209 av. J. C.	Deuxième guerre punique, Scipion (qui sera appelé l'Africain) prend Carthagène, fondée par les Carthaginois lors de la première guerre punique	Lucidan, prince des Celtibères, amoureux de la princesse Olinde vient au secours de Carthagène, assiégée par les Romains (I, 2). Jaloux, le prince numide Garamante, fait entrer les Romains dans la ville, qui est prise (II, 4). Blessé par Lucidan (III, 4), il réclame Olinde à Scipion qui montre clémence (IV, 5) et sagesse en unissant Lucidan et Olinde (V, 6).
Scudéry <i>L'Amour tyrannique</i> Tragi- comédie	1639 (1638, au Marais)	<i>Devant la ville d'Amasie, capitale de la Cappadoce, en l'Asie Mineure.</i> D'après le texte et les didascalies, on situe la scène en majeure partie dans le camp de Tiridate (<i>il sort de sa tente</i> , I, 2), sur un bastion des remparts (didascalie, I, 4) et au pied des remparts (I, 5). Le frontispice montre le camp et les soldats de Tiridate au pied du bastion.	Non historique	Guerre entre Orosmane, roi de Cappadoce, et Tiridate, son gendre roi du Pont, époux d'Ormène	Ormène fait à ses filles d'honneur le récit de la défaite et de la capture de son père par son époux, Tiridate, qui assiège la ville où se sont réfugiés Tigrane, fils d'Orosmane et frère d'Ormène, et sa femme Polixène, dont Tiridate est amoureux (I, 1). Troïle, prince de Phrygie et frère de Polixène, intervient et bat Tiridate, qui reconnaît sa défaite devant Troïle et les Phrygiens (V, 8).

Rotrou <i>Crisante</i> Tragédie	1640 (1635)	Aucune indication initiale. D'après le texte, on suppose la scène à Corinthe et dans les environs, dans le camp de Manilie et dans le camp d'Antioche où Crisante rejoint son époux à l'acte III, scène 4.	Non historique. Sous Auguste, d'après la dernière scène	Guerre entre Rome (le général Manilie) et les Corinthiens (le roi Antioche) Sujet inspiré de Plutarque et Valère Maxime et transposé de la Gaule à Corinthe	Récit de la défaite des Corinthiens par Manilie, le vainqueur, devant ses capitaines : le roi Antioche a fui, laissant Crisante, sa femme, otage des Romains (I, 1). Violentée par Cassie, lieutenant de Manilie, elle obtient justice : Cassie se tue (III, 6), mais repoussée par son époux, elle se suicide (IV, 5).
Guérin de Bouscal <i>La Mort de Cléomène, Roy de Sparte</i> Tragédie	1640 (1638)	<i>A Alexandrie.</i> D'après le texte, on suppose trois lieux : le palais royal, la maison de Cléomène et la rue	219 av. J. C.	Guerre qui oppose Cléomène III, roi de Sparte et la Ligue achéenne. Vaincu, il est accueilli en Egypte. Le nouveau roi, Ptolémée Philopater, l'accuse de complot contre lui avec la complicité du frère du roi, Magas	Agatis et Cratesiclée, épouse et mère de Cléomène, espèrent grâce au peuple une reconquête de Sparte, dont Cléomène était le roi (I, 1). Celui-ci reconnaît sa défaite (I, 2) et s'humilie devant Ptolémée (I, 4). Accusé à tort de vouloir le renverser (I, 6), il soulève les Grecs fidèles et meurt à leur tête (récit fait par Oenante, capitaine des gardes V, 16).
Du Ryer <i>Alcionée</i> Tragédie	1640 (1637, au Marais)	<i>Dans Sardis, ville de Lydie.</i> « Dans deux pièces seulement », selon Lancaster,	Non historique (inspirée du <i>Roland furieux</i> de l'Arioste)	Guerre entre le roi de Lydie et d'autres rois. Alcionée, son ancien général, de naissance obscure, a pris la tête des ses ennemis.	Le roi de Lydie a été vaincu par Alcionée qui espère obtenir la main de sa fille dont il est amoureux (I, 1). Mais rejeté par elle et méprisé par les nobles (IV, 6), il finit par se donner la mort (V, 5).
Sallebray <i>La Troade</i> Tragédie	1640 (1639)	<i>Devant la ville de Troie quiachève de brûler.</i> Le frontispice de l'éd. Toussaint Quinet montre flammes, un camp avec des tentes au fond et au premier plan des ruines où sont réfugiés les Troyens.	Mythologie grecque, guerre de Troie	Guerre entre les Grecs et les Troyens	Constat par Agamemnon de la défaite et de la destruction de Troie (I, 1). Description par Hécube et les autres captives de la bataille et des morts (I, 3). Mort d'Astyanax (IV, 3) et de Polixène (IV, 4).
Desmarets <i>Mirame</i> Tragi-comédie	1641 (janvier 1641, au Palais-Cardinal)	<i>Dans le jardin du Palais Royal d'Héraclée, regardant la mer.</i> D'après le <i>Mémoire de Mahelot</i> : « Décor unique qui changeait subtilement au fil des heures ». Frontispice et estampes de Stefano Della Bella dans la première édition chez Henry le Gras en 1641 représentant un jardin à colonnades.	Non historique	Guerre entre le roi de Bithynie et Arimant, favori du roi de Colchos, amoureux de Mirame, fille du roi de Bithynie	Récit par Acaste, le connétable, de l'attaque d'une ville de Bithynie par Arimant, amoureux de Mirame (II, 1). Défaite de la Bithynie confirmée par Almiere, amie de Mirame. Mais Arimant est bientôt vaincu par Azamor, roi de Phrygie, autre amoureux de Mirame (III, 2). On croit Arimant mort (IV, 1), puis Mirame (V, 3). Mais ce sont de fausses nouvelles et Arimant est reconnu comme le frère d'Azamor (V, 4 à V, 8).

Corneille <i>Horace</i> Tragédie	1641 (mai 1640, au Marais)	<i>A Rome, dans une salle de la maison d'Horace.</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> précise : « palais à volonté, au cinquième acte, un fauteuil »	durant le règne de Tullus Hostilius (selon la tradition, troisième roi de Rome, de 672 à 641 av. J.-C.)	Guerre entre Rome et Albe	Julie, confidente de Sabine et de Camille, rapporte au vieil Horace le début du combat et la défaite des Horaces (III, 6). Valère, chevalier romain, décrit la fin du combat et la défaite des Curiaces (IV, 2). Horace tue sa sœur (IV, 5) et n'est pas condamné (V, 3).
Gilbert <i>Marguerite de France</i> Tragi-comédie	1641 (1640)	<i>En Angleterre, dans le camp du roi</i>	1173-1174	Guerre entre Henri II d'Angleterre et son fils Henri le Jeune, marié à Marguerite, fille du roi de France Louis VII	Récit de la bataille et de la défaite du jeune Henri par Penbroke, ministre d'Henri II (IV, 1). Le roi célèbre sa victoire (IV, 3) puis est pris de remords à la nouvelle de la mort de son fils (IV, 4). Le Prince est vivant et se réconcilie avec son père (V, 4).
Desfontaines <i>Bélisaire</i> Tragi-comédie	1641 (1640)	<i>A Constantinople</i> Selon les didascalies et le texte, il faut plusieurs salles du palais, un bois (acte II), une prison (acte V)	Sous Justinien, en 540	Guerre entre Justinien, empereur byzantin, et les Ostrogoths pour la reconquête de l'Italie + complot de Théodose contre Bélisaire	Amalazonte, princesse de Saxe, reconnaît sa défaite ainsi que celle de Vitigès, roi des Goths, qu'elle aime, et implore la clémence de Justinien. Celui-ci félicite Bélisaire, son général, pour ses exploits (I, 1), ce qui lui attire la jalousie de l'impératrice Théodose, qui tente de le faire tuer (III, 5 et IV, 6) puis de le compromettre (V, 6), mais finit par reconnaître ses torts et les mérites de Bélisaire (V, 11, 12, 13).
Guérin de Bouscal <i>Le Fils désadvoüé ou le jugement de Théodoric, roy d'Italie</i> Tragi-comédie	1641 (1639)	<i>A Rome</i> D'après le texte, trois lieux : le palais de Théodoric, la maison de Julie, une rue (à l'acte V, 1)	Après 493 (capitulation d'Odoacre)	Guerre entre Théodoric, roi des Ostrogoths, allié des Romains et Odoacre, roi des Skires, allié des Huns.	Odoacre est vaincu par Théodoric, qui célèbre sa victoire (I, 3). Sinderic, qui s'est fait remarquer par ses exploits, est nommé préfet du prétoire auprès du roi à Rome. Il y retrouve sa mère, Julie, qui a dû l'abandonner bébé, et finit par le reconnaître.
Boisrobert <i>Le Couronnement de Darie</i> Tragi-comédie	1642 (1641)	<i>Dans la grande salle du palais du roi.</i>	Après la bataille qui coûta la mort à Cyrus, en 401 av. J.C.	Guerre entre Artaxerxès II, roi de Perse, et son frère Cyrus, qui avait engagé des mercenaires grecs pour prendre le pouvoir (les Dix Mille) + Conjuraison de Tiribase, lieutenant d'Artaxerxès, contre le roi	Récit de la défaite et de la mort de Cyrus par Aspaspasie, amante de Cyrus, captive d'Artaxerce (I, 1). Tiribase tente d'entraîner Darius, le fils du roi, dans sa révolte (I, 4 et 5). Les conjurés attaquent (V, 2), mais sont défaits, le roi ayant été prévenu grâce à une trahison (IV, 4). Darius est blessé mais innocenté (V, 6 et V, 8).

Aubignac <i>La Pucelle d'Orléans</i> Tragédie en prose	1642 (1640)	<i>Aucune indication dans la version en prose.</i> D'après le texte, on peut supposer la prison pour l'acte I et l'acte V, 1 ; un jardin dans l'acte II, une salle où Jeanne est jugée à l'acte III et à l'acte IV. Dans sa préface, d'Aubignac s'explique sur le recours nécessaire aux narrations, afin que l'on puisse représenter « en huit heures ou pour le plus en un demi-jour » ce qui s'est fait « en divers temps et en divers lieux »	1431	Guerre de cent Ans entre l'Angleterre et la France	L'ange explique à Jeanne, dans sa prison, qu'elle est « vaincue en apparence » (I, 1). Devant ses juges, Jeanne décrit la défaite actuelle comme une punition « de nos propres iniquités », mais la défaite des Anglais suivra bientôt : « Dans peu de temps vous serez chassés de Paris, mais avec honte et par une révolution inespérée », annonce Jeanne (III, 2). Mort de Jeanne (V, 5). Châtiment des juges (V, 6 et V, 7).
Du Ryer <i>Saül</i> Tragédie	1642 (saison 1639-1640)	<i>Aux environs du mont Gelboé, en Judée.</i> Le frontispice de l'éd. A. de Sommaville montre Saül au pied d'une montagne devant un soldat en armure et au loin des troupes qui combattent	Légende biblique	Guerre entre les Hébreux et les Philistins + punition par Dieu de la tyrannie de Saül	Phalti, officier de Saül, décrit l'avance de l'armée ennemie (I, 4). Il prévient Jonathas, fils de Saül, que le combat est engagé (IV, 5). Il rappelle les fugitifs qui désertent (V, 1). Abner, général de Saul, décrit la défaite à Phalti (V, 2). Jonathas, mourant, rejoint son père (V, 6). Il meurt, Saül se tue (V, 4).
Puget de la Serre <i>Le Sac de Carthage</i> Tragédie en prose	1642 (1641)	<i>Aucune indication initiale.</i> Le frontispice de l'éd. J. Villery et G. Alliot montre la ville en flammes et les soldats romains livrant l'assaut. D'après le texte, on suppose trois lieux : à l'intérieur de la ville, devant et sur les remparts de Carthage assiégée	146 av. J. C.	Troisième guerre punique	Scipion fait devant Lélius et Caton le constat de la défaite des Carthaginois : après trois ans de siège, il reste un fort et l'assaut final va être donné (I, 1). La trahison d'Asdrubal (afin d'obtenir la vie sauve pour sa femme et ses filles) entraîne la défaite définitive des Carthaginois (V, 2). Asdrubal se tue après le suicide de sa femme et de sa fille (V, 5).
Guérin de Bouscal <i>La Mort d'Agis</i> Tragédie	1642 (1641)	<i>A Sparte</i> D'après le texte, on peut supposer deux lieux, la maison d'Agis et la maison de Léonidas.	Sous le règne d'Agis IV, 244 à 239 av. J.C.	Guerre civile entre Agis et son beau-père, Léonidas, le peuple tout d'abord partisan d'Agis se retourne contre lui et remet Leonidas au pouvoir	Agis hésite à faire exécuter son beau-père et ennemi, Léonidas : son épouse l'en dissuade (I, 1). Mais le peuple soutient Léonidas contre Agis (I, 5). A son tour vainqueur, Léonidas hésite à tuer Agis (II, 3). Le peuple soutient à nouveau Agis qui veut faire exiler Léonidas (II, 5). Devant ses hésitations, le peuple se retourne contre Agis (III, 8), qui est condamné. Léonidas ne peut rien faire, sa fille se suicide (V, 8 et V, 9).

La Mesnardière <i>Alinde</i> Tragédie	1643	<i>Dans un palais, sur le rivage du Bosphore</i> (le palais du prince thrace Ortalque, qui accueille Alinde)	Non historique	Guerre entre les Perses (dont Alinde est reine) et les Parthes	Récit de la défaite perse par Alinde (II, 1), qui a dû quitter son trône et son pays, avec son amant Léontin, pour éviter le mariage avec l'usurpateur (V, 3). Léontin trompe Alinde avec la sœur d'Ortalque. Il en meurt. Alinde également (V, 9 et V, 11).
Corneille <i>Cinna ou la clémence d'Auguste</i> Tragédie	1643 (août ou septembre 1642, au Marais)	<i>A Rome</i> « Dans le seul palais d'Auguste », selon l' <i>Examen</i> de Corneille, « pourvu que vous y vouliez donner un appartement à Emilie qui soit éloigné du sien ».	Dans les années 16 à 13 av. J.C.	Complot ourdi par Cinna, petit-fils de Pompée contre Auguste, conséquence directe, comme le reconnaît Auguste (I, 3) des guerres civiles qui ont déchiré Rome	Euphorbe, affranchi de Maxime, un des chefs du complot avec Cinna, trahit et les dénonce à l'empereur (IV, 1). Auguste convoque Cinna et le confond (V, 1). Émilie, amante de Cinna et fille adoptive d'Auguste, amenée par Livie, se présente comme l'unique responsable (V, 2). Auguste, sur les conseils de Livie, pardonne à tous (V, 3).
La Calprenède <i>Herménigilde</i> Tragédie en prose	1643 (1641)	<i>A Séville</i> D'après le texte, à l'intérieur de la ville (qui est assiégée à l'acte I), et dans une prison où est enfermé ensuite Herménigilde	586 (personnage historique, martyr chrétien)	Guerre entre d'une part Herménigilde et ses partisans chrétiens et d'autre part son père Lévigilde, roi des Goths, qui ont conquis l'Espagne, partisan de l'arianisme	Assiégé à Séville, Herménigilde veut tenter une sortie (I, 1), mais sa femme Indegonde le lui déconseille, car il manque de vivres et de troupes (I, 2). La bataille n'aura pas lieu, Herménigilde prend la décision de se rendre sans se battre sur les conseils de son frère Recarède (I, 3). Mais il est trompé par son père et exécuté (V, 6).
Corneille <i>Polyeucte</i> Tragédie	1643 (au Marais à la saison 1642-1643, Pour G. Couton ou à la saison 1641-1642, pour A. Stegmann)	<i>A Mélite capitale d'Arménie, dans le palais de Félix.</i> Selon l'« Examen » « Tout s'y passe dans une salle ou antichambre commune aux appartements de Félix et de sa fille »	Sous l'empereur Dèce, en 250	Guerre entre les Perses et les Romains, l'Arménie protégée par les Romains est en conflit avec les Perses sassanides que Sévère vient de vaincre + Persécution des chrétiens considérés comme des ennemis de l'Etat par l'empereur Dèce, Félix, en tant que gouverneur romain en Arménie, applique la loi	Une défaite politique est à l'origine de la tragédie : la défaite des Perses contre les Romains obtenue grâce à Sévère, chevalier romain, ce qui explique son arrivée en Arménie : la présence de Sévère empêche Félix d'agir à son gré et de sauver Polyeucte (V, 1). La persécution des chrétiens est un enjeu politique, Polyeucte devient un symbole de mutinerie contre l'Etat, le peuple le soutient et menace de se révolter (V, 2). Son martyre entraîne la conversion de son épouse Pauline (V, 5) et de Félix (V, 6).

Du Ryer <i>Esther</i> Tragédie	1644 (1642)	<i>Dans la ville de Suze, entre la Perse et Babylone</i> D'après le texte, la scène se déroule dans une ou deux pièces du palais.	Légende biblique (<i>le Livre d'Esther</i>) Sous le règne d'Assuérus I, roi de Perse, assimilé à Xerxès I (519-465 av. J. C.)	Persécution des Juifs par le ministre du roi de Perse, Haman, qui veut se venger de l'affront fait par Mardocée, oncle d'Esther, favorite du roi + complot contre le roi ourdi par Vasthi, reine répudiée au profit d'Esther et alliée à Haman	Vasthi, répudiée, s'allie au ministre Haman, jaloux de Mardochée et lance le signal de la révolte contre le roi (II, 3). Mardochée apprend à Esther les mesures de répression contre les Juifs (III, 4). Vasthi est exilée (IV, 2). Haman est démasqué par Esther, qui intervient en sa faveur. Le roi refuse le pardon (V, 5).
Corneille <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie	1644 (saison 1642-1643, au Marais)	<i>A Alexandrie, dans le palais de Ptolomée.</i> Selon l'« Examen » : « un grand Vestibule commun à tous les Appartements du Palais Royal ». Selon le <i>Mémoire de Mahelot</i> : « acte premier à l'ouverture un trône. Et un fauteuil et trois chaises, une urne pour le quatrième acte ».	En 48 av. J.C.	Guerre civile entre César et Pompée + assassinat de Pompée + complot de Ptolémée contre César	Récit de la défaite de Pompée par Ptolomée à ses trois conseillers (I, 1). Récit de la mort de Pompée par Achorée, écuyer de Cléopâtre (II, 2). Reproches de César à Ptolémée (III, 2). Complot contre César. Mort des conseillers et de Ptolémée (IV, 1 / V, 1 / V, 3).
Tristan <i>La Mort de Sénèque</i> Tragédie	1645 (1644, par l'Illustre Théâtre)	<i>A Rome</i> D'après le texte, trois lieux différents : le palais de Néron (actes I et III) ; le jardin de Mécène (actes II et IV) ; la maison de Sénèque (acte V).. Le frontispice de l'éd. Toussaint Quinet montre le buste de Sénèque devant un jardin et l'entrée d'un temple ou d'une maison.	En 65	Conspiration contre Néron « cent hommes de cœur », résolu à l'attaquer	Défaite des conspirateurs en plusieurs étapes : Procule dénonce Epicaris (II, 6), Milicus dénonce son maître Sévinus (II, 2), Natalis dénonce aussi Sevinus (IV, 3), Sevinus dénonce Rufus (III, 3), puis livre tous les conspirateurs (IV, 4). Mort de Sénèque et de sa femme Pauline (V, 4).
Mareschal <i>Le Jugement équitable de Charles le hardy</i> Tragédie	1645 (1644)	<i>A Mâstric (Maastricht), dans une salle du château</i>	En 1468	Conflit entre Charles le Téméraire et Louis XI. Liège s'étant révoltée, à l'incitation de Louis, Charles est parti rétablir l'ordre (la ville sera mise à sac et rasée). À son retour, il apprend le prétendu complot	Faux complot inventé par Rodollfe, gouverneur de Mâstric, amoureux de Mathilde. Il accuse son mari, Albert, de vouloir soulever la ville en faveur de Louis XI. Chantage et violences de Rodolphe sur Mathilde (I, 4). Exécution d'Albert (II, 1). Mathilde réclame justice à Charles (II, 2), qui sacrifie Rodolphe (V, 4), bien qu'il se révèle être son fils (V, 1).
Tristan <i>La Mort de Chrispe</i> <i>Ou les malheurs domestiques du grand Constantin</i> Tragédie	1645 (1644)	<i>A Rome, dans le palais de Constantin</i>	En 324	Guerre entre les deux représentants de la tétrarchie qui gouvernait l'empire romain, Constantin et Licine, son beau-frère + faux complot attribué à Chrispe, fils de Constantin, par Fauste, sa belle-mère	Chrispe a vaincu Licine et l'a laissé s'enfuir (I, 3). Amoureux de Constance, sa fille, venue à Rome demander grâce, il suscite la jalousie de Fauste, sa belle-mère, qui l'accuse de complot contre son père (IV, 1) et fait empoisonner les deux amoureux (V, 2), puis se suicide (V, 5).

Guérin de Bouscal <i>Oroondate ou les amants discrets</i> Tragi-comédie	1645 (1643)	<i>Aucune indication initiale.</i> Le texte fait allusion à un jardin où se tient Alciane (I, 2 et IV, 2)	Non historique	Guerre entre le prince du Maroc, Oroondate, et Ménandre, l'ennemi d'Alciane, princesse des îles Fortunées, réfugiée chez Oroondate	Combat entre Ménandre et Bajazet, frère d'Oroondate et première défaite de Ménandre (I, 4). La flotte de Ménandre attaque par la plage. Ménandre est tué par Bajazet (II, 1). Rivalité amoureuse (pour Alciane) et politique (pour le trône) entre les deux frères. Oroondate laisse le trône à son frère et épouse Alciane (V, 7).
Mareschal <i>Le Dictateur romain</i> Tragédie	1646 (saison 1644-1645)	<i>Dans le palais du consul Camille, dans une galerie qui donne sur le jardin</i>	En 314 av. J. C.	Deuxième guerre entre les Samnites et les Romains (-327 à -304). Le consul Camille a nommé Papyre, son beau-frère, dictateur	Défaite des Samnites rapportée par Camille. Mais Fabie, le jeune lieutenant général qui les a vaincus, n'a pas respecté les ordres du dictateur (I, 1). Condamné à mort par Papyre (III, 1), il est sauvé par la révolte de l'armée et du peuple et les supplications de son entourage (V, 4).
Boyer <i>La Porcie romaine</i> Tragédie	1646 (1646, par l'Hôtel de Bourgo-gne)	<i>La scène est au camp de Pharsale, dans la tente de Porcie</i> Erreur historique de Boyer, puisqu'il s'agit de la bataille de Philippes (Brutus avait en effet participé à la bataille de Pharsale, César lui avait pardonné). Lucain, dans un vers de <i>La Pharsale</i> , commet déjà cette erreur (v. 582, chant VI).	42 av. J. C.	Guerre civile entre Octave et Antoine d'un côté et les Républicains, Brutus et Cassius, de l'autre	Philippe, affranchi de Cassius, raconte à celui-ci la défaite et la mort de Brutus, mais il s'est trompé (III, 1). Maxime, gentilhomme de Brute corrige et annonce la défaite d'Antoine (et la victoire de Brutus), après un combat incertain (III, 6). La fausse annonce de la mort de Brute entraîne la défaite de Cassius et son suicide (IV, 1). La défaite, définitive, de Brutus suit (IV, 4). Suicide de Brute et de Porcie à l'arrivée d'Octave (V, 2 et V, 5).
Corneille <i>Théodore Vierge et martyre</i> Tragédie chrétienne	1646 (saison 1645-1646, au Marais)	<i>A Antioche, dans le palais du Gouverneur</i>	En 304	Plusieurs conflits se superposent : Guerres civiles sous Dioclétien : Valens gouverneur de Syrie grâce à son mariage avec Marcelle, sœur du favori de Dioclétien + Théodore, princesse d'Antioche, détrônée par les Romains + Persécution des chrétiens par Dioclétien	Malgré l'échec de son parti, Valens gouverne la Syrie (I, 1). Marcelle, jalouse de Théodore, dont le fils de Valens, Placide, est amoureux au détriment de sa fille Flavie (II, 4), la dénonce à Valens en tant que chrétienne (II, 5). Malgré les efforts de Placide (III, 3) et de Didyme, jeune chrétien amoureux d'elle (V, 4), elle est assassinée par Marcelle, ainsi que Didyme (V, 8). Placide se suicide (V, 9).

<p>Corneille <i>Rodogune</i>, <i>princesse des Parthes</i> Tragédie</p>	<p>1647 (saison 1644-1645, au Marais)</p>	<p><i>A Séleucie</i> (en Syrie), <i>dans le palais royal</i> Corneille explique dans Le <i>Discours des trois unités</i> qu'il faut un « lieu théâtral qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre ni celui de Rodogune [...] mais une salle sur laquelle s'ouvrent ces deux appartements. » Le <i>Mémoire de Mahelot</i> précise : « Théâtre est une salle du palais. Au second acte il faut un fauteuil et deux tabourets. Au cinquième acte trois fauteuils et un tabouret, une coupe d'or. »</p>	<p>116 av. J.C.</p>	<p>Guerre entre la Syrie et les Parthes + Complot de Cléopâtre contre Rodogune, princesse Parthe + Complot contre ses propres fils.</p>	<p>Très long récit (en deux temps, I, 1 et I, 4) de Laonice, confidente de la reine de Syrie, Cléopâtre, à son frère Timagène, exilé en Egypte pendant plusieurs années avec les deux fils de la reine, Séleucus et Antiochus : -de la défaite des Parthes devant Démétrius Nicanor (premier mari de Cléopâtre) qui les avait poursuivis jusque dans leur royaume, -de son emprisonnement chez eux et de sa prétendue mort, -du remariage de Cléopâtre avec Antiochus, frère du roi (puisqu'elle croyait ce dernier mort) et de la défaite d'Antiochus contre les Parthes qu'il a voulu à son tour combattre, -du retour de Démétrius qui veut se venger de sa femme en épousant la sœur du roi parthe, Rodogune, et en la couronnant en Syrie, - de l'embuscade que lui avait tendue Cléopâtre, provoquant sa mort (définitive, cette fois) et de la captivité de Rodogune, -d'une nouvelle attaque des Parthes qui ont assiégé la ville et accepté un compromis pour que Rodogune soit libérée : que Cléopâtre passe le pouvoir à l'aîné de ses fils. Mais les deux fils de Cléopâtre sont tous deux tombés amoureux de Rodogune et leur mère la hait. -Assassinat de son premier fils, Séleucus, par Cléopâtre (V, 1) - Deuxième partie du complot : Cléopâtre tente d'empoisonner Antiochus et Rodogune et, ayant échoué, finit par se suicider (V, 4).</p>
--	--	--	--------------------------	--	--

Du Ryer <i>Scévole</i> Tragédie	1647 (1644, par l'Illustre Théâtre)	<i>Dans le camp de Porsenne, devant Rome.</i> Le frontispice de l'éd. A. de Sommaville représente des troupes devant les murs d'une ville et au premier plan, trois personnages dont l'un semble être Scévole tendant sa main droite et désignant les troupes au combat. <i>Le Mémoire de Mahelot</i> indique : « Théâtre est des tentes et pavillons de guerre »	507 av. J.C.	Guerre entre les Romains et Porsenne, roi étrusque devenu l'allié de Tarquin le Superbe, à la suite de sa destitution par les Romains.	Aruni, fils de Porsenne, raconte à Tarquin et à Porsenne la bataille contre Rome (I, 2) : la victoire étrusque semblait acquise, quand Horatius Coclès renversa la situation. Scévole s'introduit dans le camp ennemi pour tuer Porsenne (II, 2). Son courage (V, 4) entraîne l'abandon de Tarquin par Porsenne, qui libère Scévole (V, 5) et passe du côté de Rome (V, 6).
D'Aubignac <i>Zénobie</i> Tragédie	1647 (1640)	<i>Dans la chambre de Zénobie, au palais de Palmyre.</i> Cette unité de lieu parfaitement respectée pose quelques problèmes de vraisemblance	En 272	L'empereur Aurélien assiège Palmyre, seule ville qui reste à la reine Zénobie de son empire étendu de l'Égypte à l'Asie Mineure.	Diorée, fille de la dame d'honneur de Zénobie, réfugiée seule dans la chambre de Zénobie déplore la défaite de leurs troupes (II, 1). Zénobie la rejoint pour se plaindre de l'abandon des Dieux (II, 2). On croit Aurélien prisonnier (II, 3), mais il est finalement vainqueur. Il veut se montrer clément envers Zénobie (IV, 6), mais l'armée et son général, Marcellin, s'y opposent. Celui-ci pousse Zénobie au suicide (V, 6).
Rotrou <i>Le Véritable Saint-Genest</i> Tragédie	1647 (1644, par l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Nicomédie,</i> (Nicomédie est la capitale impériale sous Dioclétien) nombreuses didascalies : « Genest seul sur le théâtre élevé » (II, 7) ; « il monte deux à trois marches et passe derrière la tapisserie » (IV, 5) ; « Genest, seul dans la prison, avec des fers » (V, 1)	Fin du III ^e siècle ou début du IV ^e (285 ou 286 ou 303)	Sous Dioclétien, persécution des chrétiens, considérés comme une menace pour l'empire romain en train de se fissurer	Pour récompenser Maximin d'avoir écrasé les rébellions de l'empire, Dioclétien lui offre sa fille en mariage (I, 2). Genest jouant le rôle d'Adrien, martyr chrétien, devant Dioclétien, se revendique chrétien (IV, 7). Il est martyrisé, mais, par sa mort exemplaire (V, 4), transforme la défaite en victoire (V, 5).
Corneille <i>Héraclius, empereur d'Orient</i> Tragédie	1647 (saison 1646-1647, au Marais)	<i>A Constantinople</i> Selon le <i>Mémoire de Mahelot</i> « une salle de palais à volonté » Corneille précise dans l'« Examen » qu'il faut de l'« indulgence pour l'unité de lieu » et dans le <i>Discours des trois unités</i> , que : « le premier acte serait fort bien dans le cabinet de Phocas et le second chez Léontine, mais si le troisième commence chez Pulchérie, il n'y peut achever »	En 610	Guerre entre factions pour acquérir le trône de l'empire byzantin. Phocas a renversé l'empereur Maurice dont Héraclius est le fils + complot d'Exupère pour rétablir Héraclius	Le peuple s'agite : le fils de Maurice, Héraclius, serait vivant (I, 1) Grâce à Léontine, Héraclius a été substitué au fils de Phocas, que Léontine fait passer pour le sien. Héraclius révèle sa véritable identité à Phocas (IV, 3). Exupère, qui avait préparé le complot pour rétablir Héraclius, tue Phocas qui ignorera toujours qui était son vrai fils (V, 6).

Boyer <i>Porus ou la générosité d'Alexandre</i> Tragédie	1648 (1646, au Marais)	<i>Dans le camp d'Alexandre, sur les bords du fleuve Hydaspes</i>	En 326 av. J. C.	Guerre entre Alexandre, roi de Macédoine, empereur grec, et Porus (ou Poros), roi des Indes	Porus s'introduit dans le camp d'Alexandre pour délivrer sa femme, Argire. Il est dénoncé par un traître, Attale, qui veut le renverser, mais Alexandre laisse Porus libre, lui rend son royaume et sa famille (IV, 7) et lui permet de punir Attale (V, 1). Mais Porus veut une ultime bataille contre Alexandre : il est battu (V, 2).
Du Ryer <i>Thémistocle</i> Tragédie	1648 (saison 1646-1647, au Marais)	<i>Aucun lieu indiqué.</i> l'édition de 1737 précise : « la scène est à Perzepolis »[sic]	Entre 471 et 460 av. J. C.	Guerres médiques entre Grecs et Perses, après la bataille de Salamine (480), où Thémistocle apporte la victoire aux Grecs. Accusé par eux de tyrannie, il se réfugie chez ses ennemis, les Perses, où un complot est mené contre lui..	Récit de la défaite des Perses et de la victoire de Thémistocle à Salamine par Roxane, amoureuse de lui (I, 1). Mandane, sœur du roi, hait Thémistocle qui a tué son amant à la guerre (I, 2). Complot contre Thémistocle de Mandane et d'Artabaze, favori du roi (I, 5), mais Mandane se rétracte (IV, 4) et le roi réconcilie Artabaze et Thémistocle (V, 7).
Rotrou <i>Venceslas</i> Tragi-comédie (Tragédie dans l'éd. Elzévir, puis à partir de 1759)	1648 (fin 1647, sans doute à l'Hôtel de Bourgo-Gne)	<i>A Varsovie</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> précise : « Théâtre à volonté, un fauteuil, un tabouret pour le premier acte et pour quatrième acte il faut un poignard, 2 billets »	Non totalement historique (Vraisemblablement sous Venceslas IV, roi de Bohême, de Hongrie et de Pologne, de 1278 à 1306)	Défaite des ennemis de Venceslas, roi de Pologne grâce à Frédéric, duc de Curlande, son favori. + Révolte du peuple qui oblige Venceslas à abdiquer en faveur de son fils, Ladislav	Venceslas décrit devant Ladislav les victoires du duc de Curlande, ce qui accroît la jalousie de Ladislav, prince arrogant et cynique (I, 5). Ladislav tue son frère par erreur (IV, 5), regrette et change de caractère. Le peuple se révolte en sa faveur (V, 8). Venceslas se soumet et lui abandonne le pouvoir (V, 9). Réconciliation générale.
Boyer <i>Aristodème</i> Tragédie	1649 (1646)	<i>Sur le mont Ithome, devant le temple de Jupiter</i>	723 av. J. C.	Guerre de 20 années entre Messène et Sparte. Euphaes, roi de Messène est soutenu par Aristodème et Alcidas, princes messéniens. Cresphonte, fils du roi de Sparte, se dissimule dans le camp messénien sous le nom d'Epebole, par amour pour Argie, fille d'Aristodème.	Le roi de Messène et son armée sont repliés sur le mont Ithomé (I, 1). Un oracle exige, pour la victoire, le sacrifice d'une jeune fille (I, 3). Argie est désignée (III, 2), Cresphonte peut la sauver en l'épousant, mais Alcidas, par jalousie, prétend l'avoir déjà épousée et pousse son roi à la bataille. Le roi meurt, Sparte est victorieuse (V, 1). Aristodème croit sa fille responsable et la tue (V, 2) Alcidas se suicide (V, 3).

Boyer <i>Tyridate</i> Tragédie	1649 (1647, à l'Hôtel de Bourgo-Gne)	<i>A Césarée, dans le palais Royal.</i> Césarée est la capitale de la Cappadoce (province de Turquie)	En 52	Guerre entre deux frères : le roi de Cappadoce, Ariarathe et Mithridate, roi de Bithynie. + Antiochide, la reine, veut pousser son véritable fils, Tyridate, à tuer son « supposé » frère, Ariarathe, usurpateur involontaire + mensonges d'Oronte, véritable père d'Ariarathe pour le maintenir au pouvoir	Antiochide incite Tyridate à tuer Ariarathe, mais Tyridate refuse (I, 1). La reine, explique à sa confidente comment elle a évité la défaite de son peuple contre Mithridate, grâce à une fausse grossesse qui a redonné courage aux troupes et permis de signer un traité de paix (I, 2). Ariarathe, en réalité fils d'Oronte, seigneur de Cappadoce, tombe amoureux de sa propre sœur, mais Oronte ne veut rien révéler pour qu'il puisse régner. Ariarathe se suicide quand il apprend la vérité (V, 6).
Rotrou <i>Cosroès</i> Tragédie	1649 (1648)	<i>A Persépolis, dans le palais du roi de Perse</i>	En 628	Révolte du peuple et des satrapes contre Cosroès, qui couronne son fils cadet Mardesane, né de son second mariage avec Syra, à la place de l'aîné Syroès + usurpation du trône et assassinat par Cosroès de son propre père + Complot de Syra, contre Syroès	Sardarigue, capitaine des gardes, prévient le roi de la révolte générale si Syroès est écarté (II, 1). Mais poussé par Syra, le roi choisit de couronner Mardesane (II, 2). Syra tente d'éliminer Syroès (III, 1). Les soldats se révoltent, Mardesane se suicide, Cosroès et Syra sont empoisonnés, malgré le revirement de Syroès, qui préfère renoncer à la couronne (V, 7).
Corneille <i>Don Sanche d'Aragon</i> Comédie héroïque	1650 (saison 1649-1650, on ignore par quelle troupe)	<i>A Valladolid, en Castille.</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique : « Théâtre est un palais, il faut au premier acte un trône et trois fauteuils et six sièges ou deux bancs, une bague »	Non historique « Cette pièce est toute d'invention, mais elle n'est pas toute de la mienne », « Examen » de Corneille	« Troubles » qui ont détrôné le roi d'Aragon, Don Fernand, père de Don Sanche + Victoire de Carlos (Don Sanche) sur les ennemis de la Castille (les Maures en Andalousie)	Carlos, guerrier héroïque, revendique ses victoires devant la reine de Castille, Isabelle. Grâce à lui, la Castille est sauvée (I, 3). Dona Léonor, reine d'Aragon, explique à deux grands seigneurs de Castille comment la défaite de Don Fernand l'a obligée à dissimuler le fils héritier du trône d'Aragon (IV, 1). Carlos est soupçonné d'être Don Sanche par le peuple et les nobles, mais s'en défend (IV, 1 et 2). Le père adoptif de Carlos apporte les preuves de son identité. Il est reconnu comme Don Sanche par sa mère, Dona Léonor, et le seigneur qui l'a sauvé, Don Raymond, et peut épouser Isabelle (V, 6 et V, 7).

Corneille <i>Nicomède</i> Tragédie	1651 (février 1651, on ignore par quelle troupe)	<i>A Nicomédie, capitale de la Bithynie.</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique : « Théâtre est un palais à volonté, une bague pour le cinquième acte ».	En 149 av. J. C.	Défaite de la Cappadoce, du Pont et de la Galatie, grâce à Nicomède, fils du roi de Bythinie, Prusias. + Suite des guerres puniques et de la défaite de Carthage, Annibal s'étant réfugié chez Prusias, le peuple lui est favorable et s'oppose à l'alliance de Prusias et des Romains + Complot d'Arsinoé, mère d'Attale et belle-mère de Nicomède, contre Nicomède.	Nicomède fait à Laodice, reine d'Arménie, le récit de ses victoires. Il a quitté l'armée pour venir protéger Laodice, à l'annonce de l'arrivée de l'ambassadeur de Rome, Flaminius, et de la mort d'Annibal (I, 1). Rivalité amoureuse et politique entre Nicomède et Attale, son frère, élevé à Rome (I, 2). Complot d'Arsinoé contre Nicomède (I, 5 et III, 8) Le peuple se révolte contre Rome (V, 2) et réclame Nicomède (V, 4). Nicomède calme le peuple et laisse le pouvoir à son père. Réconciliation générale (V, 9).
Du Ryer <i>Dynamis, Reyne de Carie</i> Tragi-comédie	1652 (1649)	<i>Dans Halycarnasse, capitale de la Carie</i> (l'unité de lieu est respectée : une seule pièce semble nécessaire)	Non totalement historique (les noms des personnages et des lieux sont changés)	Guerre entre le roi de Lycie, Poliante, amoureux de Dynamis, reine de Carie, et un prince de Carie, Arcas, assassin de son roi, l'époux de Dynamis.	Poliante, allié de Dynamis, lui rapporte la défaite et la mort de son ennemi Arcas et de son frère Trasile qui s'était allié contre elle à Arcas (V, 4). Les deux hommes se sont querellés et entretués. Poliante épouse Dynamis (V, 5).
Corneille <i>Pertharite</i> Tragédie	1652 (saison 1651-1652, peut-être par l'Hôtel de Bourgo-gne)	<i>A Milan</i> (Lancaster fait remarquer que la pièce respecte parfaitement les unités : « moins de vingt-quatre heures » et dans « une seule pièce »)	En 671	Guerre entre deux frères, Gundebert et Pertharite, pour le trône de Lombardie. Gundebert meurt et confie sa vengeance à Edüige, sa sœur, et à Grimoald, comte de Bénévent.	Grimoald a renversé Pertharite et est tombé amoureux de Rodelinde, son épouse, devenue sa prisonnière. Rodelinde rappelle que Gundebert, a été renversé auparavant par son frère Pertharite et que Grimoald l'a vengé en reprenant le trône (I, 1). Pertharite réapparaît pour réclamer son épouse et non le trône (III, 4). Grimoald finit par renoncer au trône et à Rodelinde (V, 5).
Tristan <i>Osman</i> Tragédie	1656 (1647)	<i>A Constantinople.</i> <i>Le théâtre est la façade du palais ou sérail, où il y a une porte au milieu qui s'ouvre et se ferme, à côté, une fenêtre, où l'on pourra tirer un rideau lorsque Osman reçoit les plaintes des janissaires.</i> (indications scéniques d'une importance exceptionnelle pour l'époque)	1622	Guerre entre le sultan turc Osman et les Perses, les Cosaques et les Polonais. (événement historique contemporain) + complot des bassas contre la tyrannie d'Osman	Osman fait à sa sœur, la sultane, le récit de la défaite de ses janissaires devant les Polonais. Il a lui-même puni la lâcheté de ses soldats en massacrant les fuyards. Il veut partir en Egypte réunir une armée (I, 3). Sa tyrannie provoque la révolte de ses janissaires entraînés par les bassas et il est tué (V, 4).

Thomas Corneille <i>Timocrate</i> Tragédie	1658 (saison 1656-1657, au Marais)	<i>Dans Argos</i>	Sujet non historique (inspiré de l'histoire d'Alcamène, roi de Scythie et de la fille de la reine de Dacie Ménalippe dans la <i>Cléopâtre</i> de la Calprenède, mais transposé en Crète et à Argos)	Guerre entre Argos et Messène + Guerre entre Argos et la Crète	Cléomène, un guerrier inconnu, qui a permis à Argos de triompher de Messène, revient à Argos, au moment où la guerre reprend entre la ville grecque et la Crète : le roi d'Argos est mort en captivité chez Démochare, le père de Timocrate, nouveau roi de Crète, et la reine d'Argos veut le venger (I, 1 et I, 2). En fait, Cléomène et Timocrate ne font qu'un : il vaincra définitivement Argos, mais ce sera pour redonner aussitôt le trône à la reine, dont il épouse la fille (V, 7 et V, 8).
Quinault <i>Amalasonte</i> Tragi- comédie	1658 (1657, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Rome</i>	En 534	Complot contre Théodat, amant d'Amalasonte, mené par des princes goths, sur fond de conflit entre Justinien, empereur byzantin et Amalasonte, reine des Goths et d'Italie	Un faux complot mené par Théodat et Justinien contre Amalasonte est inventé par des princes goths favorables à Justinien pour perdre Théodat et se venger d'Amalasonte. Théodat est arrêté (I, 3), parvient à se justifier mais est accusé d'attentat contre la reine par la princesse Amalfrède, qui l'aime et est jalouse (IV, 6). Les conjurés sont finalement punis par leurs propres ruses (V, 9).
Thomas Corneille <i>La Mort de l'empereur Commode</i> Tragédie	1659 (novembre 1657, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Rome</i>	En 192	Complot contre Commode mené par Helvie, fille de Pertinax, qui succèdera à l'empereur, et par Laetus, son amant	Le complot est déjoué et la défaite est d'abord du côté des conjurés (IV, 1). Commode feint de pardonner mais prépare sa vengeance (IV, 3 à IV, 6). Son capitaine des gardes, Flavian, horrifié par son hypocrisie, l'empoisonne (V, 1 et V, 7).
Quinault <i>La Mort de Cyrus</i> Tragédie	1659 (fin 1657 ou début 1658, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>Dans le camp et devant la tente de Thomiris</i> Le frontispice représente les tentes et le camp dans l'édition Pierre Ribou de 1715	En 529 av. J. C.	Guerre entre les Perses (de Cyrus II, dit le Grand) et les Scythes (commandés par la reine Thomiris)	Cyrus raconte à Odatirse, général de l'armée de Thomiris, comment il fut en même temps vaincu par les armes et par l'amour (II, 1). Odatirse, amoureux de la reine, manipule les uns et les autres et épouse la reine (III, 8). Son hypocrisie se retourne contre lui, Cyrus le tue (V, 1). Mais le camp se révolte (V, 5) et Cyrus doit se suicider, entraînant le suicide de Thomiris (V, 7).

Corneille (Pierre) <i>Œdipe</i> Tragédie	1659 (janvier 1659, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Thèbes</i> , « un palais à volonté », selon le <i>Mémoire de Mahelot</i>	Mytholo- gie grecque	Le peuple qui a soutenu Œdipe menace de se révolter contre lui	La peste sévit à Thèbes. Dirce, fille de Laius et Jocaste, s'inquiète (I, 1) Œdipe veut lui imposer un autre époux que Thésée qu'elle aime (II, 1). Le peuple s'agite poussé par Phorbas, un compagnon de Laius, et peut-être par Thésée et Dirce (V, 1), mais ce sont les dieux et non les hommes qui vaincront Œdipe par leurs révélation (V, 2 à V, 6).
Thomas Corneille <i>Darius</i> Tragédie	1659 (1658)	<i>A Persépolis</i>	En 336 Av. J. C.	Complot contre le roi de Perse, Ochus, ourdi par Mégabise, favori d'Ochus et son confident Bogoas + rétablissement de Darius sur le trône usurpé par Ochus	Bogoas annonce à Mégabise que le complot est prêt et réunit tous ceux qui veulent se venger d'Ochus (I, 2). Oropaste, capitaine des gardes, révèle que le complot est déjoué par la trahison de deux conjurés (IV, 3). Mégabise se fait passer pour Darius, prétendant légitime au trône (IV, 5), le peuple le soutient contre Ochus (V, 1). Codoman, le vrai Darius, se révèle enfin et confond Mégabise, qui est exécuté. Darius pardonne à Ochus et épouse sa fille (V, 3).
Thomas Corneille <i>Stilicon</i> Tragédie	1660 (1660, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Rome</i> , « un palais à volonté, un billet », selon le <i>Mémoire de Mahelot</i>	En 408	Complot contre Honorius, empereur d'Occident, ourdi par Stilicon, son tuteur et beau-père, qui veut mettre son propre fils Euchérius sur le trône	Stilicon explique à son confident Mutian son dessein de renverser l'empereur en s'appuyant sur l'armée (I, 6). Le complot est découvert, grâce à une trahison (II, 3), mais le traître est assassiné avant de parler. Les conjurés attaquent Honorius, mais Euchérius le défend au péril de sa vie et les fait tous arrêter (V, 1). Stilicon regrette la mort de son fils (V, 6) et se suicide (V, 8).
Thomas Corneille <i>Camma, reine de Galatie</i> , Tragédie	1661 (1661, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>Dans la capitale de la Galatie</i> Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique « un palais à volonté il faut un poignard, un fauteuil »	Sans doute au Ier siècle av. J.C. (d'après Plutarque)	Complot contre Sinorix, roi de Galatie et usurpateur du trône de Sinatus, par Camma, veuve de Sinatus + révolte du peuple menée par Hésione, fille de Sinatus	Sostrate, prince de Galatie, empêche Camma d'assassiner Sinorix et s'accuse à sa place (III, 3). Hésione est arrêtée en tentant de soulever le peuple (V, 1), qui attaque le palais pour la délivrer (V, 4). Camma épouse Sinorix, empoisonne la coupe nuptiale et meurt avec lui en la buvant (V, 6).

Corneille (Pierre) <i>Sertorius</i> Tragédie	1662 (1662, au marais)	<i>A Nectobridge, ville d'Aragon, conquise par Sertorius, à présent Catalayud</i> [en réalité Calatayud] Le <i>Mémoire de Mahelot</i> indique « un palais à volonté au premier acte, 2 lettres à 3, deux fauteuils, au 5 un flambeau et 2 lettres »	En 72 av. J.C.	Guerre entre la reine de Lusitanie, Viriate, et Rome + Guerre civile romaine entre Sertorius, général du parti de Marius, et Sylla allié à Pompée + Complot d'Aristie, ex-femme de Pompée contre Sylla + Complot de Perpenna, lieutenant de Sertorius, contre lui	Perpenna prépare un complot contre Sertorius (I, 1). Viriate compte sur le soutien de Sertorius contre Rome et veut l'épouser (II, 1). Pompée, envoyé par Sylla, propose la paix à Sertorius, qui refuse (III, 1). Il est assassiné par Perpenna qui a entraîné le peuple avec lui (V, 3). Pompée mate la révolte (V, 5), se débarrasse de Perpenna, pardonne à Aristie, signe la paix avec Viriate et rend hommage à Sertorius (V,6 à V, 8).
Thomas Corneille <i>Maximian</i> Tragédie	1662 (1662, à l'Hôtel de Bourgogne)	<i>A Marseille</i>	En 310	Complot de Maximian contre son gendre, l'empereur Constantin. Licine et Sévère, lieutenants de Constantin, sont amoureux l'un de Constance, sœur de Constantin, l'autre de Fauste, fille de Maximian et épouse de Constantin.	Martian, confident de Maximian, annonce que les conjurés sont prêts (I, 3). Le complot est déjoué, les conjurés arrêtés (III, 3). Maximian fait accuser Licine puis Sévère à sa place (III, 5 et IV, 3). Mais le peuple se révolte, Licine le calme (V, 1). Maximian fait tuer Sévère avant d'être enfin démasqué et de se donner la mort (V, 7).
Quinault <i>Agrippa ou le faux Tibérinus</i> Genre non précisé : tragédie dans les éd. du XVIII ^e , tragi-comédie probablement pour Quinault	1663 (1662, à l'Hôtel de Bourgogne)	<i>Au palais des rois d'Albe, dans l'appartement de Lavinie</i>	Légende romaine (selon Denys d'Halicar-nasse, au IX ^e siècle av. J.C.)	Complot pour renverser Agrippa / Tiberinus, tyran d'Albe. Poussé par son père, Tirrhène, Agrippa a pris l'identité du tyran sans prévenir son entourage	Complot préparé par Albine, sœur d'Agrippa, ignorant qu'il a pris l'identité de Tibérinus, avec Mézence, neveu de Tibérinus et Lavinie, amante d'Agrippa (II, 3). La ville se soulève (V, 1), Agrippa / Tibérinus est sauvé par sa sœur, qui le reconnaît, repousse la révolte et révèle son identité. Mézence se tue pendant le combat (V, 5).
Boyer <i>Oropaste ou le faux Tonaxare</i> Tragédie	1663 (1662, au Palais-Royal) La pièce est en concurrence avec celle de Quinault, <i>Agrippa ou le faux Tibérinus</i> , traitant du même sujet.	<i>En Syrie, dans le palais royal</i>	En 522 Av. J. C.	Complot contre Oropaste (qui se fait passer pour Tonaxare) mené par des princes perses, Darie et Zopire. + Conflit de deux peuples rivaux, Mèdes et Perses, Oropaste s'estimant le représentant légitime des Mèdes détrônés par les Perses.	Araminte, sœur du prince Darie, révèle à Oropaste / Tonaxare le complot contre lui (IV, 1). Darie est arrêté mais Oropaste le fait libérer (IV, 6). Le peuple est soulevé par Prexaspe, l'assassin de Tonaxare, qui dénonce l'imposture d'Oropaste (V, 4). Attaqué et blessé à mort (V, 6), Oropaste révèle à tous son identité. Hésione, sœur de Tonaxare, choisira son roi : ce sera Darie (V, 8).

Corneille (Pierre) <i>Sophonisbe</i> Tragédie	1663 (1663, à l'Hôtel de Bourgo- gne)	<i>A Cyrthe, capitale du royaume de Syphax, dans le palais du roi</i>	En 203 av. J.C.	Guerres puniques, entre Romains et Carthaginois et leurs alliés respectifs (voir <i>Sophonisbe</i> de Mairet)	Défaite romaine annoncée par Bocchar, le lieutenant de Syphax, les Romains réclament la paix (I, 1). Mais Sophonisbe pousse Syphax à poursuivre la guerre. Eryxe, reine de Gétulie, prisonnière de Syphax, annonce bientôt la défaite et la capture de Syphax par les Romains (II, 1). Massinisse, roi de Numidie, allié de Rome, entre en vainqueur dans la ville (II, 2), retrouve Sophonisbe, autrefois aimée et l'épouse pour la protéger du châtimement des vaincus (II, 4). Les Romains, refusant de reconnaître ce mariage (IV, 3), il ne pourra que lui fournir le poison qui lui évitera l'humiliation du triomphe (V, 2). Après l'annonce de la mort de Sophonisbe, Eryxe est invitée par les Romains à épouser Massinisse (V, 7).
--	---	---	--------------------	---	--

Soit 75 pièces

60 tragédies

14 tragi-comédies (notées en caractère gras, dont *Le Cid*, devenue tragédie en 1648)

1 comédie héroïque (*Don Sanche d'Aragon*)

Les frontispices qui sont reproduits ci-dessous sont également signalés en caractère gras.

TABLEAU DES PIÈCES PAR TYPE DE CONFLIT

Et par date (probable ou avérée) de la représentation
(Date de la publication entre parenthèses)

1634-1643

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
Mairet <i>Sophonisbe</i> Tragédie (1635) 1634 au Marais			
	Mairet <i>Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre</i> Tragédie (1637) 1635, sans doute jouée au Marais avant la pièce de Benserade		
	Benserade <i>La Cléopâtre</i> Tragédie (1636) 1635, à l'Hôtel de Bourgogne		
Scudéry <i>Le Prince déguisé,</i> Tragi-comédie (1636) 1635			
Rotrou <i>Crisante</i> Tragédie (1640) 1635			
Benserade <i>La Mort d'Achille et la dispute de ses armes,</i> Tragédie (1636) 1635			
	Scudéry <i>La Mort de César,</i> Tragédie (1636) 1635, au Marais		Scudéry <i>La Mort de César,</i> Tragédie (1636) 1635, au Marais
La Calprenède <i>La Mort de Mithridate</i> Tragédie (1637) saison 1635-1636	La Calprenède <i>La Mort de Mithridate</i> Tragédie (1637) saison 1635-1636		
	Guérin de Bouscal <i>La Mort de Brute et de Porcie ou la vengeance de la mort de César</i> Tragédie (1637) 1636 au Marais		
Du Ryer <i>La Lucrece romaine</i> Tragédie (1638) 1636, au Marais	Du Ryer <i>La Lucrece romaine</i> Tragédie (1638) 1636, au Marais		

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
Tristan L'Hermite <i>La Marianne</i> , Tragédie (1637) 1636, au Marais	Tristan L'Hermite <i>La Marianne</i> , Tragédie (1637) 1636, au Marais		Tristan L'Hermite <i>La Marianne</i> , Tragédie (1637) 1636, au Marais
Corneille, <i>Le Cid</i> Tragi-comédie (1637) Tragédie (1648) janvier 1637, au Marais			
	La Calprenède, <i>Jeanne</i> , <i>reyne d'Angleterre</i> Tragédie (1638) 1637	La Calprenède, <i>Jeanne</i> , <i>reyne d'Angleterre</i> Tragédie (1638) 1637	
Tristan l'Hermite <i>Panthée</i> Tragédie (1639) 1637, au Marais			
	Chaulmer <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie (1638) 1637		Chaulmer <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie (1638) 1637
	La Calprenède <i>Le Comte d'Essex</i> Tragédie (1639) 1637		La Calprenède <i>Le Comte d'Essex</i> Tragédie (1639) 1637
Rotrou, <i>Antigone</i> Tragédie (1639) 1637	Rotrou, <i>Antigone</i> Tragédie (1639) 1637		
Du Ryer, <i>Alcionée</i> Tragédie (1640) 1637, au Marais	Du Ryer, <i>Alcionée</i> Tragédie (1640) 1637, au Marais		
Guérin de Bouscal <i>La Mort de Cléomène</i> , <i>Roy de Sparte</i> Tragédie (1640) 1638	Guérin de Bouscal <i>La Mort de Cléomène</i> , <i>Roy de Sparte</i> Tragédie (1640) 1638		Guérin de Bouscal <i>La Mort de Cléomène</i> , <i>Roy de Sparte</i> Tragédie (1640) 1638
Scudéry <i>L'Amour tyrannique</i> Tragi-comédie (1639) 1638, au Marais			
Sallebray, <i>La Troade</i> Tragédie (1640) 1639			
Guérin de Bouscal <i>Le Fils désadvoüé ou le jugement de Théodoric</i> , <i>roy d'Italie</i> Tragi-comédie (1641) 1639			
Du Ryer <i>Saül</i> Tragédie (1642) saison 1639-1640		Du Ryer <i>Saül</i> Tragédie (1642) saison 1639-1640	
Corneille <i>Horace</i> Tragédie (1641) mai 1640, au Marais	Corneille <i>Horace</i> Tragédie (1641) mai 1640, au Marais		

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : Guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
Gilbert <i>Marguerite de France</i> Tragi-comédie (1641) 1640	Gilbert <i>Marguerite de France</i> Tragi-comédie (1641) 1640		
Desfontaines <i>Belisaire</i> Tragi-comédie (1641) 1640			Desfontaines <i>Belisaire</i> Tragi-comédie (1641) 1640
Aubignac <i>La Pucelle d'Orléans</i> Tragédie en prose (1642) 1640		Aubignac <i>La Pucelle d'Orléans</i> Tragédie en prose (1642) 1640	
La Mesnardière <i>Alinde</i> Tragédie (1643) 1640			
Aubignac <i>Zénobie</i> Tragédie en prose (1647) 1640			
Desmarets <i>Mirame</i> Tragi-comédie (1641) janvier 1641, au Palais- Cardinal			
	Boisrobert <i>Le Couronnement de Darie</i> Tragi-comédie (1642) 1641		Boisrobert <i>Le Couronnement de Darie</i> Tragi-comédie (1642) 1641
	La Calprenède <i>Herménigilde</i> Tragédie en prose (1643) 1641	La Calprenède <i>Herménigilde</i> Tragédie en prose (1643) 1641	
	Guérin de Bouscal <i>La Mort d'Agis</i> Tragédie (1642) 1641		
Puget de la Serre <i>Le Sac de Carthage</i> Tragédie en prose (1642) 1641			
	Corneille <i>Cinna ou la clémence d'Auguste</i> Tragédie (1643) août ou septembre 1642, au Marais		Corneille <i>Cinna ou la clémence d'Auguste</i> Tragédie (1643) août ou septembre 1642, au Marais
Corneille <i>Polyeucte</i> Tragédie (1643) au Marais, saison 1642- 1643 (ou 1641-1642)	Corneille <i>Polyeucte</i> Tragédie (1643) au Marais, saison 1642- 1643 (ou 1641-1642)	Corneille, <i>Polyeucte</i> Tragédie (1643) au Marais, saison 1642- 1643 (ou 1641-1642)	
		Du Ryer, <i>Esther</i> Tragédie (1644) 1642	Du Ryer, <i>Esther</i> Tragédie (1644) 1642

1643-1653

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : Guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
	Corneille <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie (1644) saison 1642-1643, au Marais		Corneille <i>La Mort de Pompée</i> Tragédie (1644) saison 1642-1643, au Marais
Guérin de Bouscal <i>Oroondate ou les amants discrets</i> Tragi-comédie (1645) 1643			
			Tristan, <i>La Mort de Sénèque</i> Tragédie (1645) 1644, par l'Illustre Théâtre
Mareschal <i>Le Jugement équitable de Charles le hardy</i> Tragédie (1645) 1644	Mareschal <i>Le Jugement équitable de Charles le hardy</i> Tragédie (1645) 1644		Mareschal <i>Le Jugement équitable de Charles le hardy</i> Tragédie (1645) 1644
	Tristan, <i>La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin</i> Tragédie (1645) 1644		Tristan, <i>La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin</i> Tragédie (1645) 1644
Du Ryer <i>Scévole</i> Tragédie (1647) 1644, par l'Illustre Théâtre			
Mareschal <i>Le Dictateur romain</i> Tragédie (1646) saison 1644-1645	Mareschal <i>Le Dictateur romain</i> Tragédie (1646) saison 1644-1645		
Corneille <i>Rodogune, princesse des Parthes</i> Tragédie (1647) saison 1644-1645, au Marais	Corneille <i>Rodogune, princesse des Parthes</i> Tragédie (1647) saison 1644-1645, au Marais		Corneille <i>Rodogune, princesse des Parthes</i> Tragédie (1647) saison 1644-1645, au Marais
Rotrou <i>Le Véritable Saint- Genest</i> Tragédie (1647) 1644, à l'Hôtel de Bourgogne		Rotrou <i>Le Véritable Saint- Genest</i> Tragédie (1647) 1644, à l'Hôtel de Bourgogne	
Corneille, <i>Théodore Vierge et martyre</i> Tragédie chrétienne (1646) saison 1645-1646, au Marais	Corneille, <i>Théodore Vierge et martyre</i> Tragédie chrétienne (1646) saison 1645-1646, au Marais	Corneille, <i>Théodore Vierge et martyre</i> Tragédie chrétienne (1646) saison 1645-1646, au Marais	Corneille, <i>Théodore Vierge et martyre</i> Tragédie chrétienne (1646) saison 1645-1646, au Marais

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
	Boyer <i>La Porcie romaine</i> Tragédie (1646) 1646, à l'Hôtel de Bourgogne		
Boyer, <i>Porus ou la générosité d'Alexandre</i> Tragédie (1648) 1646, au Marais			
Boyer, <i>Aristodème</i> Tragi-comédie (1649) 1646			
	Corneille, <i>Héraclius, empereur d'Orient</i> Tragédie (1647) saison 1646-1647, au Marais		Corneille, <i>Héraclius, empereur d'Orient</i> Tragédie (1647) saison 1646-1647, au Marais
Du Ryer <i>Thémistocle</i> Tragédie (1648) saison 1646-1647, au Marais			Du Ryer <i>Thémistocle</i> Tragédie (1648) saison 1646-1647, au Marais
Rotrou <i>Venceslas</i> Tragi-comédie (1648) fin 1647, sans doute à l'Hôtel de Bourgogne	Rotrou <i>Venceslas</i> Tragi-comédie (1648) fin 1647, sans doute à l'Hôtel de Bourgogne		
Tristan, <i>Osman</i> Tragédie (1656) 1647			Tristan, <i>Osman</i> Tragédie (1656) 1647
Boyer, <i>Tyridate</i> Tragédie (1649) 1647, à l'Hôtel de Bourgogne	Boyer, <i>Tyridate</i> Tragédie (1649) 1647, à l'Hôtel de Bourgogne		Boyer, <i>Tyridate</i> Tragédie (1649) 1647, à l'Hôtel de Bourgogne
	Rotrou, <i>Cosroès</i> Tragédie (1649) 1648		Rotrou, <i>Cosroès</i> Tragédie (1649) 1648
Du Ryer <i>Dynamis, Reyne de Carie</i> Tragi-comédie (1652) 1649			
Corneille <i>Don Sanche d'Aragon</i> Comédie héroïque (1650) saison 1649-1650	Corneille <i>Don Sanche d'Aragon</i> Comédie héroïque (1650) saison 1649-1650		
Corneille <i>Nicomède</i> Tragédie (1651) février 1651	Corneille <i>Nicomède</i> Tragédie (1651) février 1651		Corneille <i>Nicomède</i> Tragédie (1651) février 1651
	Corneille <i>Pertharite</i> Tragédie (1652) saison 1651-1652 peut-être par l'Hôtel de Bourgogne		

1653-1663

Guerres externes : entre pays, villes et peuples	Guerres internes : guerres civiles ou conflits familiaux	Conflits à caractère religieux	Complots
Thomas Corneille <i>Timocrate</i> , Tragédie (1658) saison 1656-1657, au Marais			
			Quinault <i>Amalasonte</i> Tragi-comédie (1658) 1657, à l'Hôtel de Bourgogne
Quinault <i>La Mort de Cyrus</i> Tragédie (1659) fin 1657 ou début 1658, à l'Hôtel de Bourgogne			Quinault <i>La Mort de Cyrus</i> Tragédie (1659) fin 1657 ou début 1658, à l'Hôtel de Bourgogne
			Thomas Corneille <i>La Mort de l'empereur Commode</i> , Tragédie (1659) nov. 1657, à l'Hôtel de Bourgogne
			Thomas Corneille <i>Darius</i> , Tragédie (1659) 1658
	Corneille (Pierre) <i>Œdipe</i> Tragédie (1659) janvier 1659, à l'Hôtel de Bourgogne		Corneille (Pierre) <i>Œdipe</i> Tragédie (1659) janvier 1659, à l'Hôtel de Bourgogne
	Thomas Corneille <i>Stilicon</i> Tragédie (1660) 1660, à l'Hôtel de Bourgogne		Thomas Corneille <i>Stilicon</i> Tragédie (1660) 1660, à l'Hôtel de Bourgogne
	Thomas Corneille <i>Camma, reine de Galatie</i> Tragédie (1661) 1661, à l'Hôtel de Bourgogne		Thomas Corneille <i>Camma, reine de Galatie</i> Tragédie (1661) 1661, à l'Hôtel de Bourgogne
	Thomas Corneille <i>Maximian</i> , Tragédie (1662) 1662, à l'Hôtel de Bourgogne		Thomas Corneille <i>Maximian</i> , Tragédie (1662) 1662, à l'Hôtel de Bourgogne
Corneille (Pierre) <i>Sertorius</i> Tragédie (1662) 1662, au Marais	Corneille (Pierre) <i>Sertorius</i> Tragédie (1662) 1662, au Marais		Corneille (Pierre) <i>Sertorius</i> Tragédie (1662) 1662, au Marais
			Quinault, <i>Agrippa ou le faux Tibérinus</i> , Tragédie (1663) 1662, à l'Hôtel de Bourgogne

Boyer <i>Oropaste ou le faux Tonaxare</i> Tragédie (1663) 1662, au Palais-Royal			Boyer <i>Oropaste ou le faux Tonaxare</i> Tragédie (1663) 1662, au Palais-Royal
Corneille (Pierre) <i>Sophonisbe</i> Tragédie (1663) 1663, à l'Hôtel de Bourgogne			

FRONTISPICES DES PIÈCES

1. *La Mort de César* de Scudéry (1636)
2. *Scipion* de Desmarets (1639)
3. *L'Amour tyrannique* de Scudéry (1639)
4. *La Troade* de Sallebray (1640)
5. *Mirame* de Desmarets (1641)
6. *Mirame*, planche gravée de Stefano Della Bella, illustrant chaque acte.
7. *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre (1642)
8. *Saül* de Du Ryer (1642)
9. *Les Femmes illustres ou les harangues héroïques* de Scudéry (1642-1644)
10. *Les Femmes illustres*, éd. Courbé (1655)
11. *La Mort de Sénèque* de Tristan (1645)
12. *Scévole* de Du Ryer (1647)
13. *La Galerie des femmes fortes* du Père Le Moyne (1647)
14. Gravure des *femmes fortes* pour Lucrèce
15. Gravure des *femmes fortes* pour Zénobie
16. *La Mort de Cyrus* de Quinault (1659)



1. *La Mort de César*, Scudéry (1636)



2. *Scipion* de Desmarets (1639)



3. *L'Amour tyrannique* de Scudéry (1639)



4. *La Troade* de Sallebray (1640)



5. *Mirame* de Desmarets (1641)



6. *Mirame*, planche gravée de Stefano Della Bella, illustrant chaque acte.



7. *Le Sac de Carthage* de Puget de la Serre (1642)



8. *Saül* de Du Ryer (1642)



9. *Les Femmes illustres* de Scudéry (1642-1644)



10. *Les Femmes illustres* de Scudéry, éd. Courbé (1655)



A PARIS Chez Toussaint Quinet au Palais
avec privilege du Roy. 1645.

11. *La Mort de Sénèque* de Tristan (1645)



*À PARIS Chez Antoine de Sommauille, au Palais dans
la salle des Merciers à l'écu de France. 1647.*

12. Scévole de Du Ryer (1647)



13. *La Galerie des femmes fortes* du Père Le Moyne (1647)



14. Gravure de *La Galerie des femmes fortes* pour Lucrèce



15. Gravure de *La Galerie des femmes fortes* pour Zénobie



16. *La Mort de Cyrus* de Quinault (1659)

BIBLIOGRAPHIE

I- Les outils de la recherche

I-1- Outils bibliographiques

- Cioranescu, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1965-1966, 3 volumes.
- Rancœur René puis Éric Ferey, *Bibliographie de la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, A. Colin, annuelle. *Bibliographie de la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, publiée avec le concours de la Bibliothèque nationale de France, par M. Pernoo-Bécache, Armand-Colin pour l'année 1996. À partir de 1997 aux PUF, avec le concours de S. Fort (pour faire suite aux travaux de MM. Rancœur et Ferey).
- Riffaud, Alain, *Répertoire du Théâtre français imprimé 1630-1660*, Genève, Droz, 2009.

I-2- Dictionnaires et ouvrages de rhétorique

- Académie française, *Dictionnaire*, Paris, J.B. Coignard, (1694).
- Cayrou, Gaston, *Le Français classique. Lexique de la langue du XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1923.
- Diderot Denis et d'Alembert, Jean Le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Briasson, David, Le Breton, Durand à Paris et Faulche à Neuchâtel, 1751 à 1772.
- Estienne, Robert, *Dictionnaire français-latin*, Paris, impr. de R. Estienne, 1549.
- Féraud François, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy 1787-1788.
- Furetière, *Dictionnaire universel contenant tous les mots français tant vieux que modernes*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.
- Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Pauvert, 1956.
- Ménage, Gilles, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, [1694] Paris, Briasson, 1750.
- Mortier, Raoul, *Dictionnaire Quillet de la langue française*, Paris, Quillet, 1946.
- Nicot, *Thresor de la langue française*, Paris, chez David Douceur, 1606.
- Quintilien, *Institution oratoire*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1875.
- Rey, Alain, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.
- Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses*, 1680.

I-3- Outils électroniques

- BN Gallica Classique : gallica.bnf.fr
- *Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la Révolution* (César), en ligne : www.cesar.org.uk
- Centre de recherche sur l'histoire du théâtre (CRHT) www.crht.paris-sorbonne.fr

- Forestier Georges, *Molière, auteur des œuvres de Molière*, www.moliere-corneille.paris-sorbonne.fr
- Russell Barry, *Théâtre de foire*, calendrier des spectacles, en ligne, www.foires.net
- Théâtre classique : www.theatre-classique.fr

II- Bibliographie des sources

II-1- Corpus des œuvres

II-1-1- Éditions originales

- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pucelle d'Orléans, tragédie en prose selon la vérité de l'histoire et les rigueurs du théâtre*, Paris, F. Targa, 1642.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Zénobie, tragédie où la vérité de l'histoire est conservée dans l'observation des plus rigoureuses règles du poème dramatique*, Paris, A. Courbé, 1647.
- Benserade, Isaac (de), *La Cléopâtre de Benserade, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
- Benserade, Isaac (de), *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
- Boisrobert, François Le Métel (de), *Le Couronnement de Darie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642.
- Boyer, Claude, *La Porcie romaine, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1646.
- Boyer, Claude, *Porus ou la générosité d'Alexandre*, tragédie, Paris, T. Quinet, 1648.
- Boyer, Claude, *Aristodème, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1649.
- Boyer, Claude, *Tyridate, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1649.
- Boyer, Claude, *Oropaste ou le faux Tonaxare, tragédie*, Paris, Charles de Sercy, 1663.
- Chaulmer, Charles, *La Mort de Pompée, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1638.
- Chevreau, Urbain, *Coriolan, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1638.
- Corneille, Pierre, *Le Cid, tragi-comédie*, Paris, F. Targa et A. Courbé, 1637 [tragédie à partir de 1648].
- Corneille, Pierre, *Horace, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1641.
- Corneille, Pierre, *Cinna ou la clémence d'Auguste, tragédie*, Rouen / Paris, T. Quinet, 1643.
- Corneille, Pierre, *Polyeucte martyr, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.
- Corneille, Pierre, *La Mort de Pompée, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.
- Corneille, Pierre, *Théodore, vierge et martyre, tragédie chrétienne*, Rouen / Paris, A. Courbé, T. Quinet et A. de Sommaville [3 éditions distinctes], 1646.
- Corneille, Pierre, *Rodogune, Princesse des Parthes, tragédie*, Rouen / Paris, T. Quinet, A. Courbé et A. de Sommaville [3 éditions distinctes], 1647.
- Corneille, Pierre, *Heraclius, empereur d'Orient, tragédie*, Rouen / Paris, A. de Sommaville, 1647.
- Corneille, Pierre, *Andromède, tragédie représentée avec les machines sur le théâtre royal de Bourbon*, Rouen, L. Maurry / Paris, L. de Sercy, 1651.

- Corneille, Pierre, *Don Sanche d'Aragon, comédie héroïque*, Paris, Augustin Courbé, 1650.
- Corneille, Pierre, *Nicomède, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, L. de Sercy, 1651.
- Corneille, Pierre, *Pertharite, roi des Lombards, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, G. de Luyne, 1653.
- Corneille, Pierre, *Cédipe, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1659.
- Corneille, Pierre, *Le Théâtre de Pierre Corneille, reveu et corrigé par l'Auteur*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne (3 vol), 1660.
- Corneille, Pierre, *Sertorius, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1662.
- Corneille, Pierre, *Sophonisbe, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1663.
- Corneille, Thomas, *Timocrate, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1658.
- Corneille, Thomas, *La Mort de l'empereur Commode, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1659.
- Corneille, Thomas, *Darius, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1659.
- Corneille, Thomas, *Stilicon, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1660.
- Corneille, Thomas, *Camma, reine de Galatie, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé, 1661.
- Corneille, Thomas, *Maximian, tragédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1662.
- Desfontaines, Nicolas Mary sieur, *Eurimédon ou l'Illustre Pirate, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville, 1637.
- Desfontaines, Nicolas-Marc, *Bélisaire, tragi-comédie*, Paris, Pierre Targa / Augustin Courbé, 1641.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *Scipion, tragi-comédie*, Paris, Henry Le Gras, 1639.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *Mirame, tragi-comédie*, Paris, Henry Le Gras, 1641.
- Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, *Europe, tragi-comédie*, Paris, Henry Le Gras, 1643.
- Du Ryer, Pierre, *Lucrèce, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1638.
- Du Ryer, Pierre, *Alcionée, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1640.
- Du Ryer, Pierre, *Saül, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.
- Du Ryer, Pierre, *Esther, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.
- Du Ryer, Pierre, *Scévole, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1647.
- Du Ryer, Pierre, *Thémistocle, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1648.
- Du Ryer, Pierre, *Dynamis, reine de Carie, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville, 1653.
- Gilbert, Gabriel, *Marguerite de France, tragi-comédie*, Paris, A. Courbé, 1641.
- Gillet De La Tessonerie, *Le Triomphe des cinq passions, tragi-comédie*, Paris, T. Quinet, 1642.
- Gillet De La Tessonerie, *L'Art de régner ou le sage gouverneur, tragi-comédie*, Paris, T. Quinet, 1645.
- Guérin de Bouscal, Guyon, *La Mort de Brute et de Porcie, ou La Vengeance de la Mort de César, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1637.
- Guérin de Bouscal, Guyon, *Cléomène, tragédie de M. de Bouscal*, Paris, A. de Sommaville, 1640.
- Guérin de Bouscal, Guyon, *Le Fils désavoué ou le jugement de Théodoric, roi d'Italie, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville, 1641.

- Guérin de Bouscal, Guyon, *La Mort d'Agis, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1642.
- Guérin de Bouscal, Guyon, *Oroondate ou les amants discrets, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville, A. Courbé, T. Quinet, N. de Sercy, 1645.
- La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, *La Mort de Mithridate, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1637.
- La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, *Jeanne, Reyne d'Angleterre*, Paris, A. de Sommaville, 1638.
- La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, *Le Comte d'Essex, tragédie*, Paris, [Augustin Courbé], 1639.
- La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, *Herménigilde, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.
- Mairet, Jean, *La Sophonisbe, tragédie de Mairet dédiée à Monseigneur le garde des Sceaux*, Paris, P. Rocolet, 1635.
- Mairet, Jean, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, tragédie de Mairet*, Paris, A. de Sommaville, 1637.
- Mareschal, André, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1645.
- Mareschal, André, *Le Dictateur romain, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1646.
- Quinault, Philippe, *Amalasonte, tragi-comédie*, Paris, Augustin Courbé, 1658.
- Quinault, Philippe, *La Mort de Cyrus, tragédie*, Paris, Augustin Courbé, 1659.
- Quinault, Philippe, *Agrippa ou le faux Tibérinus, tragédie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1663.
- Rotrou, Jean de, *Antigone, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et T. Quinet [2 éditions distinctes], 1639.
- Rotrou, Jean de, *Crisante, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et T. Quinet, 1640.
- Rotrou, Jean de, *Le Véritable Saint Genest, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1647.
- Rotrou, Jean de, *Venceslas, tragi-comédie*, Paris, A. de Sommaville, 1648 [la deuxième édition Elzevir en 1648 publie la pièce comme « tragédie » ; l'édition Sommaville de 1655 revient à l'appellation « tragi-comédie ». À partir de 1759, la pièce sera publiée comme tragédie].
- Rotrou, Jean de, *Cosroès, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1649.
- Sallebray, *La Troade, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1640.
- Scudéry, Georges de, *La Mort de César, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1636.
- Scudéry, Georges de, *Le Prince déguisé*, Paris, Augustin Courbé, 1636.
- Scudéry, Georges de, *L'Amour tyrannique, tragi-comédie, précédée du Discours de la tragédie de J. F. Sarazin*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- Tristan L'Hermite, *La Marianne, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1637.
- Tristan L'Hermite, *Panthée, tragédie de Monsieur de Tristan*, Paris, A. Courbé, 1639.
- Tristan L'Hermite, *La Mort de Sénèque, tragédie*, Paris, T. Quinet, 1645.
- Tristan L'Hermite, *La Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin*, Paris, C. Besongne 1645.
- Tristan L'Hermite, *Osman, tragédie du sieur Tristan L'Hermite*, Paris, G. de Luynes, [privilege 1647], 1656.

II-1-2- Rééditions

Rééditions séparées

- Benserade, Isaac de, *La Cléopâtre*, éd. David Chataigner, mémoire de maîtrise, Chambéry, Université de Savoie, 2002.

- Boyer, Claude, *La Porcie romaine*, éd. Marie Roux, mémoire de maîtrise, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Boyer, Claude, *Oropaste ou le faux Tonaxare*, éd. Christian Delmas et Georges Forestier, Paris, Droz, 1990.
- Boyer, Claude, *Ulysse dans l'île de Circé ou Euryloche foudroyé*, éd. Pauline Debienne, mémoire de master I, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Chevreau, Urbain, *Coriolan*, éd. Frédéric Sprogis, mémoire de master I, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Corneille, Pierre, *Médée*, éd. André de Leyssac, Genève, Droz, 1978.
- Corneille, Pierre, *Le Cid, (1637-1660)*, éd. Georges Forestier, Paris, STFM, 1992.
- Corneille, Pierre, *L'Illusion comique*, éd. Georges Forestier, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche Classique, 1987 (rééd. 1999).
- Corneille, Pierre, *Horace*, éd. Jean-Pierre Chauveau, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1994.
- Corneille, Pierre, *Horace*, éd. Marc Escola, Flammarion, GF, 2001.
- Corneille, Pierre, *Cinna*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, [1994] 2005.
- Corneille, Pierre, *Polyeucte martyr, tragédie chrétienne*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2002.
- Corneille, Pierre, *Polyeucte*, éd. Patrick Dandrey, Gallimard, Folio Théâtre, 1996.
- Corneille, Pierre, *Rodogune*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2004.
- Corneille, Pierre, *Héraclius, Empereur d'Orient*, préf. Georges Forestier, Paris, Cicero, Répertoire-L'Illustre théâtre, 1995.
- Corneille, Pierre, *Nicomède*, éd. Edmond Soufflet et Maryvonne Loiseau, Paris, Bordas, 1984 (2^e éd.).
- Corneille, Pierre, *Andromède*, éd. Christian Delmas, Paris, STFM, diff. Nizet puis Klincksieck, 1974.
- Corneille, Pierre, *Sertorius*, éd. Jeanne Streicher, Genève, Droz / Paris, Mignard, 1959.
- Corneille, Pierre, *Sertorius*, notes de Guillaume Alfred Heinrich, United States, Nabu Press, 2010.
- Corneille, Pierre, *Sertorius*, Hachette BNF, 2012.
- Corneille, Pierre, *Suréna*, éd. Georges Forestier, Paris, le Livre de Poche Classique, 1993 (rééd. 1999).
- Corneille, Thomas, *Camma, reine de Galatie*, éd. Josépha Pisaneschi, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne www.crht.org
- Desfontaines, Nicolas Mary sieur, *Eurimédon ou l'Illustre Pirate*, éd. Lorraine Pierron, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne www.crht.org
- Desfontaines, Nicolas-Marc, *Bélisaire* éd. Claire Chainaux, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne www.crht.org
- Desmarest de Saint-Sorlin, Jean, *Mirame*, édition Catherine Guillot et Colette Schérer, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Du Ryer, Pierre, *Esther*, éd. Perry Gethner, Exeter, University of Exeter Press, 1982.
- Du Ryer, Pierre, *Lucrèce*, éd. Jaimes F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994.
- Du Ryer, Pierre, *Saül*, éd. Maria Miller, préf. Georges Forestier, Toulouse, Société de Littératures classiques / Paris, diff. Klincksieck, 1996.
- Du Ryer, Pierre, *Scévole*, éd. Giancarlo Fasano, Bologne, R. Patron, 1966.
- Du Ryer, Pierre, *Thémistocle*, éd. P. E. Chaplin, Exeter, University of Exeter Press, 1972.
- Gillet De La Tessonerie, *Le Triomphe des cinq passions*, édition en ligne, par Raluca-Dana Bran, Université Paris IV (dir. G. Forestier), www.crht.org

- Gillet De La Tessonerie, *L'Art de régner ou le sage gouverneur*, édition critique par P. E. Chaplin, University of Exeter, 1993.
- Guérin de Bouscal, Guyon, *La Mort de Brute et de Porcie, ou La Vengeance de la Mort de César*, éd. Yann Ombrouck, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Mairet, Jean, *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, éd. Philip Tomlinson, Durham, University of Durham, 1997.
- Mareschal, André, *Le Jugement équitable de Charles le Hardy, dernier duc de Bourgogne*, éd. Christine Griselhouber, Paris, STFM, 1995.
- Mareschal, André, *Le Dictateur romain*, éd. Marion Descol, mémoire de maîtrise, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Rotrou, Jean de, *Cosroès*, éd. Jacques Scherer, Paris, Didier, STFM, 1950.
- Rotrou, Jean de, *Cosroès*, éd. Derek Watts, Exeter, University of Exeter, 1983 [rééd. 1986].
- Rotrou, Jean de, *Venceslas*, éd. Derek Watts, Exeter, University of Exeter, 1990.
- Rotrou, Jean de, *Le Véritable Saint Genest*, éd. François Bonfils et Emmanuelle Hénin, Paris, Flammarion, GF, 1999.
- Quinault, Philippe, *Agrippa ou le faux Tibérinus*, éd. Krysia Roginski, Université Paris IV (dir. G. Forestier), édition en ligne : www.crht.org
- Sallebray, *La Troade*, éd. Susanna Phillippo et Jaimes J. Supple, Exeter, University of Exeter Press, 1995.
- Tristan L'Hermite, *La Mort de Chrispe, ou les malheurs domestiques du grand Constantin* [1645], Paris, La Maison des poètes, Les Cahiers d'un Bibliophile, 1904.
- Tristan L'Hermite, *La Marianne*, éd. Jacques Madeleine, Paris, STFM, diff. Klincksieck, 1992.
- Tristan L'Hermite, *La Marianne*, éd. Guillaume Peureux, Paris, Flammarion, GF, 2003.
- Tristan L'Hermite, *La Mort de Sénèque*, éd. Jacques Madeleine, Nizet, 1984.

Recueils par auteurs

- Benserade, Isaac de, *Œuvres* [reproductions en fac-similé de l'édition de Paris, 1698], Genève / Paris, Slatkine, 1981 (2 vol).
- Boyer, Claude, *Tyridate* [et *Le Fils supposé*], éd. Laetitia Sergent, Genève, Droz, 1998.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. André Stegmann, Paris, Le Seuil, 1963.
- Corneille, Pierre, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987 (3 vol).
- Corneille et Voltaire, *Œdipe*, textes établis et annotés par Denis Reynaud et Laurent Thirouin, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- Corneille, Pierre, Mairet, Jean, Scudéry, Georges, *Sophonisbe*, PU Saint-Etienne, Collection Textes et contre-textes, 2008.
- Corneille, Thomas, *Le Théâtre de Thomas Corneille*, Amsterdam, chez les frères Chatelain, 1709, tome II (*Les Illustres ennemies, Timocrate, Bérénice, La Mort de l'empereur Commode, Darius, Stilicon, le Galand double, Camma, reine de Galatie*) et tome III (*Maximian, Pyrrhus, Persée et Démétrius, Antiochus, Laodice, Le Baron d'Albirac*).
- Du Ryer, Pierre, *Esther et Thémistocle*, éd. André Blanc, Paris, STFM, 2001.
- Mairet, Jean, *Théâtre complet*, éd. dir. par Georges Forestier, Paris, H. Champion, 2004.
- Quinault, Philippe, *Le Théâtre de Mr Quinault*, tome I, Paris, P. Ribou, 1715.
- Rotrou, Jean de, *Œuvres de Jean Rotrou*, Paris, Th. Desoer, 1820.

- Rotrou, Jean de, *Théâtre complet*, éd. dir. par Georges Forestier, STFM, 2001.
- Scudéry, Georges de, *La Mort de César*, éd. Dominique Moncond'huy [et *Le Prince déguisé*, éd. Evelyne Dutertre], Paris, STFM, 1996.
- Tristan L'Hermite, *Le théâtre complet de Tristan L'Hermite*, éd. Claude K. Abraham, Jérôme W. Schweitzer, Jacqueline Van Baelen, préf. Amédée Carriat, Alabama, The University of Alabama Press, 1975.
- Tristan L'Hermite, *Œuvres complètes*, éd. dir. par Roger Guichemerre, Paris, H. Champion, tome IV : *Les Tragédies*, éd. Claude Abraham, Jean-Pierre Chauveau, Daniela della Valle, Nicole Mallet et Jacques Morel, 2001.
- *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. T. I, éd. Jacques Schérer, 1975, contient : Montchrestien, *Hector* ; Jean Mairet, *La Silvanire, ou la Morte vive, Les Galanteries du duc d'Ossone, vice-roi de Naples, La Sophonisbe* ; Jean de Rotrou, *La Bague de l'oubli, Le Véritable Saint Genest, Cosroès, Venceslas*. T. II, éd. Jacques Schérer et Jacques Truchet, 1986, contient : Pierre Du Ryer, *Alcionée* ; La Calprenède, *La Mort de Mithridate, Le Comte d'Essex* ; Tristan L'Hermite, *La Marianne, La Mort de Sénèque* ; Scudéry, *L'Amour tyrannique* ; Thomas Corneille, *Timocrate* ; Quinault, *Amalasonte*.

II-2- Autres œuvres citées

- Benserade, Isaac (de), *Ballet royal de la Nuit. Divisé en quatre parties ou quatre veilles. Et dansé par Sa Majesté le 23 février 1653*, Paris, Robert Ballard, 1653.
- Boyer, *Ulysse dans l'isle de Circé*, Paris, Toussaint Quinet, 1650.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, rééd. coll. *Idées*, 1973.
- Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, rééd. coll. *Idées*, 1967.
- Camus, Albert, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », éditeur : Roger Quilliot, préface : Jean Grenier, 1962.
- Chapoton, François de, *Le Véritable Coriolan, tragédie représentée par la Troupe royale*, Paris, T. Quinet, 1638.
- Chapoton, François de, *Grande Journée des Machines ou Le Mariage d'Orphée et d'Euridice*, Paris, Toussaint Quinet, 1648.
- Cinq auteurs, *La Comédie des Tuileries et L'Aveugle de Smyrne*, Paris, A. Courbé, 1638.
- Corneille, Pierre, *L'Illusion comique, comédie*, Paris, F. Targa, 1639.
- Corneille, Pierre, *Médée, tragédie*, Paris, F. Targa, 1639.
- Corneille, Pierre, *La Toison d'or, tragédie représentée par la Troupe royale du Marais, chez M. le marquis de Sourdéac, en son château du Neufbourg, pour réjouissance publique du Mariage du Roi et de la Paix avec l'Espagne, et ensuite sur le Théâtre royal du Marais*, Rouen, L. Maurry / Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luynes, 1661.
- Corneille, Pierre, *Othon, tragédie*, Paris, Guillaume de Luynes, 1665.
- Descartes, René, *Traité des passions de l'âme* [Paris, Henri Le Gras, 1649], Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, « les Classiques de la Philosophie », 1990.
- Desfontaines, Nicolas Mary sieur, *L'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint Genest, tragédie*, Paris, C. Besongne, 1645.
- Desjardins, Marie-Catherine-Hortense, *Manlius, tragi-comédie*, Paris, C. Barbin, 1662.
- Donneau de Visé, Jean, *Les Nouvelles nouvelles*, Paris, Bienfaict, 1663.
- Donneau de Visé, Jean, *Zélinde ou la Véritable Critique de l'Ecole des femmes ou la Critique de la Critique*, Paris, Guillaume de Luynes, 1663.

- Du Ryer, Pierre, *Nitocris, reine de Babylone, tragi-comédie*, Lyon, Claude La Rivière, 1650.
- Eschyle, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1964.
- Eschyle, *Tragédies*, tome I (*Les Suppliantes*. - *Les Perses*. - *Les Sept contre Thèbes*. - *Prométhée enchaîné*), trad. et éd. Paul Mazon, Paris, « Les Belles Lettres », [1920], rééd. 1976.
- Filleul, Nicolas, *Lucrèce*, dans *Les Théâtres de Gaillon*, [Rouen, G. Loyselet, 1566] éd. Françoise Joukovsky, Genève, Droz, 1971.
- Garnier, Robert, *Porcie* [1567], *Cornélie* [1574], *Marc-Antoine* [1578] dans *Œuvres complètes, théâtre et poésie*, Garnier, 1923.
- Gilbert, Gabriel, *Sémiramis, tragédie représentée par la troupe royale*, Paris, A. Courbé, 1647.
- Gilbert, Gabriel, *Les Amours de Diane et d'Endimion*, Paris, Guillaume de Luyne, 1657.
- Grévin, Jacques, *César* [1561], éd. Ellen S. Ginsberg, Genève, Droz 1971 / Jeffrey Foster, Paris, Nizet, 1974.
- Jodelle, *Cléopâtre captive*, [1574], introduction et notes de F. Charpentier, J.D. Beaudin et José Sanchez, éd. José Feijoo, 1990.
- La Bruyère, Jean, *Les Caractères*, [Paris, Etienne Michallet, 1688-1696], éd. R. Garapon, classiques Garnier, 1962.
- La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, *Cléopâtre*, tome 8, Paris, A. de Sommaville, 1654.
- La Fontaine, Jean, *Fables*, [première édition Claude Barbin & Denys Thierry, 1678], Paris, éd. G. Couton, classiques Garnier, 1962.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, *Alinde, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.
- Mairet, Jean, *La Silvanire ou la morte vive*, Paris, F. Targa, 1631.
- Mairet Jean, *Les Galanteries du Duc d'Ossonne, vice-roi de Naples*, Paris, Pierre Rocolet, 1636.
- Mairet, Jean, *Sidonie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1643.
- Molière, *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Georges Forestier avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay, Lise Michel, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 2010.
- La Pinelière, Guérin de, *Hippolyte, tragédie*, [Paris, A. de Sommaville, 1635] dans *Le Mythe de Phèdre, les Hippolytes français du dix-septième siècle*, éd. critique de Allen G. Wood, Paris, Champion, 1996.
- Martin, Henri, *La Vieille Fronde 1648*, Paris, Béchét, 1832.
- Maynard, François, *Les Œuvres de Maynard*, Paris, Augustin Courbé, 1646.
- Montchrestien, Antoine de, *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien, sieur de Vasteville*, Rouen, Jean Osmon, 1604.
- Montchrestien, *Hector*, dans *Théâtre du XVII^e*, tome I, éd. Jacques Schérer, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1975.
- Pascal, Françoise, *L'Endymion*, Lyon, Clément Petit, 1657.
- Perrin, Pierre, *La Pastorale d'Issy* dans *Nouvelles poesies héroïques, gaillardes et amoureuses. Ensemble un nouveau recueil des plus beaux Airs de Cour, à chanter, à dancer & à boire*, Paris, Estienne Loyson, 1662.
- Puget de la Serre, Jean, *Le Sac de Carthage, tragédie en prose*, Paris, J. Villery et G. Alliot, 1642.
- Puget de la Serre, Jean, *Le Martyre de Sainte Catherine, tragédie en prose*, Paris, A. de Sommaville, A. Courbé, 1643.

- Quinault, Philippe, *Le Mariage de Cambise, tragi-comédie*, Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 1659.
- Quinault, Philippe, *Stratonice, tragi-comédie*, Rouen, L. Maurry / Paris, Guillaume de Luyne, 1660.
- Racine, Jean, *Andromaque*, Paris, Théodore Girard, 1668.
- Rotrou, Jean de, *La Bague de l'oubli*, Paris, F. Targa, 1635.
- Rotrou, Jean de, *Hercule Mourant, tragédie*, Paris, A. de Sommaville, 1636.
- Rotrou, Jean, *La Naissance d'Hercule ou l'Amphitryon, représenté par les Machines du Théâtre Royal*, Paris, A. de Sommaville, 1650.
- Scarron, Paul, *Œuvres de Monsieur Scarron, les poésies diverses*, Amsterdam, J. Wetstein et G. Smith., 1737.
- Saint-Gelais, Mellin de, *Sophonisbe*, Paris, Ph. Danfrie ou Richard Breton, 1559.
- Schélandre, Jean de, *Tyr et Sidon*, Paris, Robert Etienne, 1628.
- Scudéry, Madeleine de, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Paris, Augustin Courbé, 1649-1653 / Genève, Slatkine, 1972.
- Scudéry, Madeleine de, *Clélie, histoire romaine*, Paris, Augustin Courbé, 1654-1660 / Genève, Slatkine, 1973.
- Scudéry, Madeleine de, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Cl. Barbin, 1683.
- Scudéry, Madeleine de, *Du mensonge [et De la dissimulation et de la sincérité]*, éd. Sylvie Robic, Paris, Payot, 2008.
- Somaize, Antoine Baudeau, sieur de, *Le Grand Dictionnaire des précieuses : historique, poétique, géographique, cosmographique, cronologique, armoirique*, Paris, P. Jannet / J. Ribou, 1661.
- Sophocle, *Œdipe roi*, Paris, « Les Belles lettres », 1981.
- *Tragédie du sac de Cabrières, La* (anonyme), Marseille, Bibliothèque de l'Institut Historique de Provence, 1927, préface de J. Vianey pour l'étude littéraire et F. Benoît pour l'introduction historique
- Urfé, Honoré d', *Les Douze livres d'Astrée*, Paris, Toussaint du Bray, 1607 ; *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé. Seconde partie*, Paris, Toussaint du Bray ou Jean Micard, 1610.
- Urfé, Honoré d', *L'Astrée. Textes choisis et présentés par Jean Lafond*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, rééd. 1990.
- Voiture, Vincent, *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1650.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, par Jean-Baptiste-Joseph Champagnac, imprimerie de la société typographique, 1784-1789.

II-3- Poétiques, théories dramatiques, écrits sur le théâtre

- Aristote, *Poétique*, trad. et éd. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre, Œuvre très-nécessaire à tous ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poèmes Dramatiques, qui font profession de les Réciter en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les Représentations*, Paris, A. de Sommaville, 1657.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, 2001.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Deux dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées « Sophonisbe » et « Sertorius »*, Paris, J. du Breuil, 1663.

- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Troisième et quatrième dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée « Œdipe » et de Réponse à ses calomnies*, Paris, J. du Breuil et P. Collet, 1663.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée « Œdipe »*, dans Corneille et Voltaire, *Œdipe*, textes établis et annotés par Denis Reynaud et Laurent Thirouin, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- Chapelain, Jean, *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, dans *La Querelle du Cid (1637-1638)*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Chapelain, Jean, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, dans *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 2007.
- Chapelain, Jean, « Lettre à Heinsius du 25 octobre 1652 », dans *Soixante-dix-sept Lettres inédites à Nicolas Heinsius (1649-1658)*, publiées d'après le manuscrit de Leyde par B. Bray, *Archives internationales d'histoire des idées*, La Haye, M. Nijhoff, 1966.
- Chappuzeau, Samuel, *Le Théâtre français*, [Lyon, Michel Mayer, 1674] préface de Georges Monval, Paris, Jules Bonnassies, 1876.
- Conti, Armand de Bourbon, prince de, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des conciles et des Saints-Pères*, Paris, Louys Billaine, 1667.
- Diomède, *De arte grammatica*, [Venise, 1476] Paris, Jean Petit, 1507.
- Donat, *De tragoedia et comedia* [1472] réimpr. par H. Estienne dans son *Recueil de Tragedies grecques avec traductions latines*, 1567.
- Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, [1549] Paris, E. Sansot, 1905.
- Durey de Noinville, Jacque Bernard et Travenol, Louis, *Histoire du théâtre de l'Opéra en France*, Paris, chez Joseph Barbou, 1753.
- Dufour, Antoine, *Les Vies des femmes célèbres*, [1504], C. Jeanneau, Genève, Droz, 1970.
- Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, *Vie de Corneille*, dans *Œuvres de M. de Fontenelle*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1754.
- Grévin, *Bref discours sur l'intelligence de ce théâtre*, dans *Le Théâtre de Jacques Grévin de Clermont en Beauvaisie, Ensemble, la seconde partie de l'Olimpe et de la Gélodacrye*, Paris, Sertenas et Barbé, 1561.
- Heinsius, Daniel, *De constitutione tragoediae. La constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius* [Lyon, 1611], éd. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- Horace, *L'Art poétique d'Horace*, traduit en français par Jacques Peletier, Paris, M. Vascosan, 1545.
- La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639.
- La Taille, Jean, *De l'Art de la Tragédie* [1572], édition de l'Université de Manchester, 1939.
- Loret, Jean, *La Muse historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Paris, P. Jannet, 1857.
- Mairet, Jean de, *Préface en forme de discours poétique*, précédant *La Silvanire*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I.
- *Mémoire de Mahelot*, éd. Pierre Pasquier, Paris, H. Champion, 2005.
- Parfait, François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Mercier et Saillant, 1746.
- Peletier Du Mans, Jacques, *L'Art poétique de Jacques Peletier du Mans*, Lyon, J. de Tourne et G. Gazeau, 1555 [reprint Slatkine, Genève, 1971].

- Sarasin, Jean-François, *Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry* [1639], dans *Les Œuvres de Monsieur Sarasin*, éd. Gilles Ménage, Paris, A. Courbé, 1656, p. 239-284.
- Scaliger *Poetices libri septem ad Sylvium filium* [1561], chez Pierre de Saint-André, Genève, 1594.
- Scudéry, Georges de, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- Sébillet, Thomas, *Art poétique français*, Paris, A. L'Angelier, 1548.
- Vauquelin De La Fresnaye, Jean, *L'Art Poétique*, [1605], Genève, Slatkine, 1970.
- Vossius, Gérard-Jean, *Poeticarum institutionum libri tres*, Amsterdam, Lud. Elz., 1647.
- Vossius, Gérard-Jean, *De Artis Poeticae natura a constitutione liber*, Amsterdam, Lud. Elz., 1647.

II-4- Ouvrages de morale, art, philosophie politique et commentaires historiques

- Anonyme, *Le Catéchisme de la cour*, Paris, Philippe Clément, 1652.
- Balzac, Jean-Louis Guez de, *Le Prince* [1631], Paris, Louis Billaire, 1677.
- Balzac, Jean-Louis Guez de, *Dissertations politiques*, dans *Les Œuvres de Monsieur de Balzac*, Paris, T. Jolly et L. Billaine, 1665 (2 vol).
- Balzac, Jean-Louis Guez de, *Œuvres diverses*, éd. Roger Zuber, Paris, H. Champion, Sources classiques, 1995.
- Béthune, Philippe de, *Le conseiller d'État, ou recueil des plus générales considérations servant au maniement des affaires publiques*, Paris, E. Richer, 1632.
- Bodin, Jean, *Les Six livres de la République*, Paris, J. du Puys, 1576.
- Bodin, Jean, *Les Six livres de la République*, éd. Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet, Henri Rochais, Paris, Fayard, 1986.
- Boccaccio, Giovanni, *De mulieribus claris*, Paris, Antoine Vérard, 1493.
- Boccace, *Des clercs et nobles femmes*, ch.LIII-fin, par Jeanne Baroin, Josiane Haffen, Giovanni Boccaccio, Presses Univ. Franche-Comté, 1995 (Ch. I-LII, Jeanne Baroin, Josiane Haffen, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1993).
- Boece (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius), *Consolation philosophique*, [Paris, Antoine Vérard, 1494], traduit par Louis Judicis, Paris, Hachette, 1861.
- Boileau, *Satires*, [1660-1668], dans *Œuvres I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Campanella, Tomaso, *La Cité du soleil* [1637], trad. et éd. Alexandre Zévaès, Paris, J. Vrin, 1981.
- Bossuet, Jacques-Bénigne, *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Paris, Pierre Cot, 1709.
- Brienne, Louis-Henri de Loménie, comte de, *Mémoires inédits*, par F. Barrière, tome II, Paris, Ponthieu et Cie, 1828.
- Caussin, Nicolas, *La Cour sainte, ou l'institution chrestienne des grands, avec les exemples de ceux qui dans les cours ont fleury dans la sainteté*, par le R. P. Nicolas Caussin, [1624], Paris, Jean du Bray, 1645.
- Choisy, François-Timoléon (abbé de), *Mémoires pour servir à l'Histoire de Louis XIV*, Utrecht, chez Van-De-Water, 1727.
- Cicéron, *Pro Marcello*, Paris, Hachette, 1866.
- Coëffeteau, Nicolas, *Histoire romaine, contenant tout ce qui s'est passé de plus mémorable depuis le commencement de l'empire d'Auguste, jusqu'à celui de Constantin le Grand*. Seconde édition, Paris, S. Cramoisy, 1623.

- Colomby, François de Cauvoigny, sieur de, *De l'autorité des rois, avec le véritable usage de la politique moderne, 1er Discours*, Paris, 1631.
- Colomby, François de Cauvoigny, sieur de, *Observations politiques, topographiques et historiques sur Tacite, ensemble la traduction du premier livre des Annales du même auteur*, Paris, A. Estienne, 1613.
- Dufour, Antoine, *Les Vies des femmes célèbres*, [1504], Genève, Droz, 1970.
- Félibien, André, sieur des Avaux et de Javerçi, *Recueil de descriptions des peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi*, Paris, chez la Veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1689.
- Goulas, Nicolas, *Mémoires de Nicolas Goulas [1603-1683], gentilhomme ordinaire de la chambre du duc d'Orléans*, publiés par Charles Constant, Paris, librairie Renouard, 1879.
- Grenaille, François de, *La Galerie des dames illustres*, [trad. de la *Galeria delle donne celebre* de Francesco Pona, 1641], Paris, 1643.
- Grimaldi, Charles de, *Mémoires de Charles de Grimaldi, Marquis de Régusse, Président au Parlement d'Aix*, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- Hay Du Chastelet, *Recueil de diverses pièces pour servir à l'histoire*, éd. inconnue, 1643.
- Joly, Claude, *Recueil de maximes véritables et importantes pour l'institution du Roi contre la fausse et pernicieuse politique du Cardinal Mazarin, prétendu surintendant de l'éducation de Sa Majesté*, Paris, Elzevier, 1653.
- Joly, Guy, *Mémoires de Guy Joly, Conseiller au Châtelet de Paris*, Fabry et Barilloy, Genève, 1779.
- Le Bret, Cardin, *De la souveraineté du roi, de son domaine et sa couronne*, Paris, J. Quesnel, 1632.
- Lefèvre d'Ormesson, Olivier, *Journal et extraits des Mémoires*, Paris, Pierre Adolphe Chéruel, 1860-1861.
- Le Moyne, Pierre, *La Galerie des femmes fortes* [1647], quatrième édition, Paris, Jacques Le Gras, 1663.
- Limiers, Henri Philippe de, *Histoire du règne de Louis XIV*, Amsterdam, 1718.
- Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, par Charles L. Dreyss, Paris, Didier, 1860, tomes I et II.
- Lucain, *La Pharsale*, éd et trad. A. Bourgery et M. Ponchont, Paris, « Les Belles Lettres », 1930.
- Machiavel, Nicolo, *Le Prince*, [trad. par Jacques de Vintimille, première traduction française, 1546], Librairie générale française, Le Livre de Poche classique, Paris, 1972.
- Marsy, Claude Sixte Sautreau de, *Nouveau siècle de Louis XIV ou Poésies-Anecdotes du règne et de la cour de ce prince*, Paris, F. Buisson, 1793.
- Mazarin, *Lettres du cardinal Mazarin envoyées à la reine et à Monsieur le prévôt des marchands de la ville de Paris*, Paris, Jean Pétrinal, 1652.
- Mersenne, Marin, *La Vérité des sciences contre les Sceptiques ou Pyrrhoniens*, Paris, Toussaint du Bray, 1625..
- Montaigne, Michel de, *Essais*, Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin, Michel Magnien, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.
- Montpensier, Anne Marie Louise d'Orléans, duchesse de, *Mémoires de Mlle de Montpensier*, par A. Chéruel, Paris, Charpentier, 1858.
- Moreau, Célestin, *Choix de Mazarinades*, Paris, chez Jules Renouard, 1853.
- Morgues, Mathieu de, *Diverses pièces pour la défense de la royne mère du roy très chrestien Louys XIII*, Anvers, 1637.
- Motteville, Françoise Bertaut de, *Mémoires (1615-1666)*, dans *Nouvelle Collection des Mémoires pour servir l'Histoire de France*, Michaud et Poujoulat, Paris, 1838, tome X.

- Naudé, Gabriel, *Considérations politiques sur les coups d'État* [1639], préf. Louis Marin, éd. Frédérique Marin et Marie Odile Perulli, Paris, Editions de Paris, 1989.
- Naudé, Gabriel, *Considérations politiques sur la Fronde : la correspondance entre Gabriel Naudé et le cardinal de Mazarin* (extraits), éd. Katryn W. Wolfe et Philip J. Wolfe, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, 1991.
- Nemours, Marie d'Orléans, duchesse de, *Mémoires, Nouvelle Collection des Mémoires pour servir l'Histoire de France*, Michaud et Poujoulat, Paris, 1838, tome IX.
- Patin, Guy, *Lettres à Charles Spon*, Paris, Champion, 2006.
- Pellisson-Fontanie, Paul, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, Paris, T. Jolly, 1672.
- Perrault, Charles, *Parallèles des Anciens et des Modernes*, J. B. Coignard, 1693.
- Perrault, Charles, *Mémoires de ma vie*, par Paul Bonnefon, Paris, Renouard, Laurens, 1909 [Avignon, 1759].
- Pisan, Christine de, *La Cité des dames*, manuscrit BNF, 1401-1500.
- Plutarque, *Les Vies des hommes illustres, grecs et romains, comparées l'une avec l'autre, par Plutarque, traduites de grec en françois par Jacques Amyot* [Paris, M. de Vascosan, 1559], Genève, 1571.
- Quincy, Charles Sevin, Marquis de, *Histoire militaire du règne de Louis le Grand, Roi de France*, Paris, Denis Mariette, J.B. Delespine, J. B. Coignard, 1726.
- Renaudot, *La Gazette*, Paris, Bureau d'adresse, 1631-1761.
- Retz, Jean-François Paul de Gondî, cardinal de, *Mémoires*, Genève, Fabry et Barillot, 1779.
- Retz, Jean-François Paul de Gondî, cardinal de, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- Richelieu, Armand du Plessis Cardinal de, *Testament politique ou les Maximes d'État* [Amsterdam, H. Desbordes, 1688] éd. Françoise Hildesheimer, Paris, Société de l'Histoire de France, diff. H. Champion, 1995.
- Richelieu, Armand du Plessis Cardinal de, *Mémoires du Cardinal de Richelieu* (1610-1638), dans *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, par MM. Michaud et Poujoulat, Paris, Firmin Didot, 1837-1838, t. VII à IX.
- Rousselet, père George Etienne, *Le Lys sacré, justifiant le bonheur de la piété par divers parangons du Lys avec les vertus, et les miracles du Roy Saint. Louys, & des autres Monarques de France*, chez Louis Muguet, Lyon, 1631.
- *Satyre d'Etat : Harangue faite au Cardinal de Richelieu par le Maître du Bureau d'Adresse avec la Réponse dudit Sieur Cardinal*, 1636, dans *Pièces curieuses pour la deffence de la royne mere du roy Louis XIII, par divers auteurs en suite de celle du sieur de S.-Germain* [par, ou éd. par Mathieu de Morgues], 1643.
- Scudéry, Georges et Madeleine de, *Les Femmes illustres ou Les Harangues héroïques de Mr de Scudéry avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, première partie, Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1642 ; seconde partie, Paris, Toussaint Quinet et Nicolas de Sercy, 1644.
- Sénèque, *Lettres à Lucilius* dans *Œuvres complètes*, trad. J. Baillard, Paris, Hachette, 1914.
- Sénèque, *De Clementia* dans *Œuvres complètes*, trad. J. Baillard, Paris, Hachette, 1914.
- Silhon, Jean de, *Le ministre d'État avec le véritable usage de la politique moderne*, Paris, Toussaint Du Bray, 1631.
- Silhon, Jean de, *De la certitude des connaissances humaines où sont particulièrement expliqués les principes et les fondements de la morale, de la politique, avec des observations sur la manière de raisonner par l'assemblage de plusieurs moyens, confirmée par des exemples et particulièrement de la religion chrétienne*, Première partie, Paris, impr. Royale, 1661.

- Sirmond, Jean, *Coup d'État de Louis XIII, 1631 ; Défense du roi et de ses ministres ; La vie du cardinal d'Amboise ; L'avertissement aux provinces sur les nouveaux mouvements du royaume* dans *Recueil de diverses pièces pour servir à l'histoire*, éd. Hay du Chastelet, 1635.
- Tacite, *Les Annales, première partie, contenant la vie de Tibère*, trad. Nicolas Perrot d'Ablancourt, Paris, 1640.
- Tallemant des Réaux, Gédéon, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 (2 vol).
- Talon, Omer, *Mémoires d'Omer Talon, avocat général en la Cour de Parlement de Paris, continués par Denis Talon, son fils*, dans *Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, Paris, Michaud et Poujoulat. 1839, tome VI.
- Tite-Live, *Histoire romaine*, par MM. Corpet, Verger et E. Pessonneaux, t. II, Paris, Garnier, 1904.
- Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, par M. de Francheville, seconde édition, Leipzig, 1752, tome premier ; Dresde, 1752, tome second.

III-Bibliographie des critiques

III-1- Études littéraires

III-1-1- Ouvrages

- Adam Antoine, *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1954.
- Baby Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.
- Barbafigli, Carine, *Astrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. 1973, coll. *Idées*.
- Biet, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Biet, Christian [dir.], *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France, XVI^e – XVII^e siècles*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2006.
- Bizos, Gaston, *Étude sur la vie et l'œuvre de Jean de Mairet*, [Paris, 1877] Genève, Slatkine, 1970.
- Blocker, Deborah, *Usages de la comédie : utilités et plaisirs de la représentation théâtrale dans la France du premier dix-septième siècle (1630-1660)*, thèse de doctorat Université Paris III (dir. Alain Viala), 2001.
- Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951.
- Bury, Emmanuel, *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*, Paris, PUF, 1996.
- Charpentier, Françoise, *Le Songe à la Renaissance*, Études réunies par Françoise Charpentier, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991.
- Couton, Georges, *Corneille et la Fronde : théâtre et politique il y a trois siècles*, Paris, PUF, 1951.
- Couton Georges, *Corneille*, Hatier, « Connaissance des Lettres », 1958.
- Couton, Georges, *Corneille et la tragédie politique*, Paris, PUF, 1984.
- Couton, Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- Deierkauf-Holsboer, Sophie Wilma, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.

- Deierkauf-Holsbauer, Sophie Wilma, *Le Théâtre de l'Hotel de Bourgogne 1548-1680*, Paris, Nizet, 1968-1970 (2 vol).
- Deierkauf-Holsbauer, Sophie Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954-1958 (2 vol).
- Delmas, Christian, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.
- Delmas, Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Seuil, Ecrivains de toujours, 1994.
- Dort, Bernard, *Corneille dramaturge*, l'Arche [1957], 1972.
- Doubrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros* [Paris, Gallimard, 1963] coll. *Tel*, 1982.
- Dupont, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, « Le promeneur », 2001.
- Durand-Lapie, Paul, *Un Académicien du XVII^e siècle : Saint-Amant, son temps, sa vie, ses poésies, 1594-1661*, Paris, Ch. Delagrave, 1898.
- Fix, Florence, *Médée, l'altérité consentie*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. *Mythographies et sociétés*, 2010.
- Fix, Florence (ouvrage coordonné par), *La Violence au théâtre, Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*, PUF, 2010.
- Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.
- Forestier, Georges, *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, [Paris, Klincksieck, 1996], Genève, Droz, 2004.
- Forestier, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.
- Forestier, Georges, *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, Paris, SEDES, 1998.
- Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990 [rééd. 1996].
- Gaines, James F., *Pierre Du Ryer and his Tragedies. From Envy to Liberation*, Genève, Droz, 1987.
- Gasté Armand, *La Querelle du Cid*, Paris, H. Welter, 1899.
- Geoffroy, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Pierre Blanchard, 1819.
- Grimal, Pierre, *Rome et l'Amour : des femmes, des jardins, de la sagesse*, Robert Laffont- Bouquins, 2007.
- Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, PUF, « Littératures Modernes », 1981.
- Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne*, [Arthème Fayard, 1961], Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche Références, 2009.
- Jacquot, Jean, *Dramaturgie et Société, rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, CNRS éditions, 1968 (2 tomes).
- Jacquot, Jean, *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Colloques internationaux du CNRS, textes réunis et présentés par J. Jacquot, Paris, CNRS éditions, 1968, réd. 2002.
- Kintzler, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Arthème Fayard, 2004.
- Jomaron, Jacqueline de, *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1992, tome I : *Du Moyen Âge à 1789*.
- Lancaster, Henry Carrington, *A History of French dramatic Literature in the XVIIth century*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1929- 1942 (9 vol).
- Lanson, Gustave, *Esquisse d'une Histoire de la tragédie française*, Paris, H. Champion, 1954.
- Lathuillière, Roger, *La Préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1969.

- Lebègue Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, office de publicité, 1954.
- Mac Lean, Ian, *Woman triumphant- Feminism in French Literature, 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Magendie, Maurice, *Le Roman français au XVII^e siècle de L'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932.
- Marchal-Ninosque, France, *Images du sacrifice, (1670-1840)*, Paris, Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », n° 90, 2005.
- Merlin, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Histoire, 1994.
- Merlin-Kajman, Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps : passions et politique*, Paris, H. Champion, Lumière classique, 2001.
- Michel, Lise, *Dramaturgie et politique dans la tragédie française (1634-1651)*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Georges Forestier, Université Paris-Sorbonne, 2006.
- Milliet, Paul, *De l'origine du théâtre*, D. Jouaust, Paris, 1870.
- Morel, Jacques, *La Tragédie*, Armand-Colin, collection « U », 1964.
- Prigent, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de P. Corneille*, Paris, P.U.F, 1986 [rééd.1988].
- Prunières, Henri, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Ravier, Thomas A., *L'Œil du prince*, Paris, Gallimard, 2008.
- Renouard, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Paris, chez Jules Renouard, 1838.
- Ribard Dinah et Viala Alain [éd.], *Le Tragique*, Paris, Gallimard, 2002.
- Ricci, Charles, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Genève, Slatkine, 1970.
- Rigal, Eugène, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901, rééd. Slatkine, Genève, 1969.
- Robert, Pierre, *La Poétique de Racine : étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Paris, Hachette, 1890.
- Romilly, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1973.
- Romilly, Jacqueline de, *Précis de littérature grecque*, Paris, PUF, 1980.
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, José Corti, 1953.
- Schérer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950 [rééd. 1959, 1970, 1986].
- Schlumberger, Jean, *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, 1936.
- Stegmann, André, *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, A. Colin, 1968.
- Taschereau, Jules, *Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829.
- Thirouin, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007.
- Truchet, Jacques, *La Tragédie classique en France* Paris, PUF, 1975.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, « Belin Sup », 1996 [Paris, Éditions sociales, 1977].
Lire le théâtre II - L'École du spectateur, Paris, Belin, « Belin Sup », 1996 [Paris, Messidor, 1981].
Lire le théâtre III - Le dialogue de théâtre, Paris, Belin, « Belin Sup », 1996. [Paris, Messidor, 1981].

- Venesoen, Constant, *Corneille apprenti féministe - De Mélite au Cid*, Archives de Lettres modernes Minard, 1986.
- Vinet, Alexandre, *Poètes du siècle de Louis XIV*, Paris, chez les éditeurs rue de Rivoli, 1861.
- Vuillermoz, Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650*, Paris, Droz, 2000.

III-1-2- Articles

- Adam, Antoine, « La Préciosité », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, 1951, n° 1, pp. 35-47.
- Albanese, Ralph, « Images de la femme dans la critique cornélienne du XIX^e siècle », dans « Les Femmes Illustres », Hommage à Rosa Galli Pellegrini sous la direction de Elisa Bricco. Publif@rum, 3 /2005.
- Baby, Hélène, « Littérarité et généricité : l'exemple de la tragi-comédie en France au XVII^e siècle », Loxias 8, 15 mars 2005, revel.unice.fr/loxias/index.html?id=105.
- Baby, Hélène, « Le récit au théâtre », Loxias 12, 6 mars 2006, revel.unice.fr/loxias/index.html?id=775.
- Beaussant, Philippe, « Mazarin et la musique », 1992, en ligne : philidor.cmbv.fr
- Beck, Jonathan, « Les origines du théâtre classique en France. Appropriation d'un mythe, de la Renaissance à nos jours », dans *Mélanges de Moyen Français en hommage à Giuseppe Di Stefano*, Montréal, CERES, 2004, pp. 347-357.
- Benzekri-Elbazis, Sylvie, « Claude Boyer dramaturge : de la pratique des genres à la création d'une nouvelle idée de théâtre », en ligne : www.crht.paris-sorbonne.fr
- Bran, Raluca, « Les songes et les oracles dans le théâtre français du XVII^e siècle : des procédés rhétoriques à destination du spectateur ? » en ligne : www.crht.paris-sorbonne.fr
- Bury, Emmanuel, « L'Astrée et la tradition romanesque en France au XVII^e siècle », dans *Confronto Letterario*, 58, décembre 2012, pp. 293-306.
- Bury, Emmanuel, « La "culture Fouquet" : précieuses et galants » dans *Les années Fouquet : politique, société, vie artistique et culturelle dans les années 1650*, colloque organisé conjointement par l'Université de Versailles-Saint-Quentin, la Société des amis de Versailles et la Conservation du Château de Versailles en collaboration avec le Séminaire d'histoire moderne de l'Université de Marburg à Versailles, 26-27 mai 2000, Münster, 2001.
- Canciarelli, Roberto, « Modalités de réadaptation de l'espace dans le théâtre italien du XVII^e siècle », dans *Les lieux de spectacle dans l'Europe du dix-septième siècle*, actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 11-13 mars 2004, par Charles Mazouer, Tübingen, 2006..
- Garapon Robert, « L'Astrée et le jeune Corneille », Colloque commémoratif du quatrième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé, dans *Bulletin de la Diana*, n° spécial, 1970, pp. 141-147.
- Gheeraert, Tony, « Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Etudes Epistémè*, n° 12, automne 2007.
- Hildesheimer, Françoise, « Richelieu cardinal-ministre », compte rendu de séance de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, année 2006, volume 190, pp. 365-383.
- Kintzler, Catherine, « L'opéra merveilleux : machines ou effets spéciaux ? », en ligne : 9 juillet 2007, Mezetulle Blog-revue de Catherine Kintzler.
- Le Chevalier, Gaël, *De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*, Journée d'études "Théâtre et politique" (XVII^e-XXI^e siècle), juin 2005, www.crht.paris-sorbonne.fr

- Le Pas de Sécheval, Anne, « Le Cardinal de Richelieu, le théâtre et les décorateurs italiens : nouveaux documents sur *Mirame* et le ballet de *La Prospérité des Armes de France* (1641) », in *Dix-septième siècle*, janvier-mars 1995, n° 186, pp. 135-145.
- Mantero, Anne, « La tragédie des vaincus : un architecte troyen dans le théâtre français de la Renaissance à l'âge classique », dans *Reconstruire Troie, Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010.
- Marchal-Ninosque, France, « Un siècle de littérature devant la légende de Sémiramis (1647-1748) », dans *Le livre du monde et le monde des livres, mélanges offerts à F. Moureau*, PUPS, 2012, pp. 217-230.
- Marin, Louis, « Théâtralité et Politique : sur trois textes de Corneille » dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, Textes publiés et recueillis par Jean Serroy, Univ. de Grenoble, 1986.
- Pascal, Catherine, « La tradition des Femmes Illustres aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 54, 2002, pp. 169-176.
- Piqué, Barbara, « De l'Histoire exemplaire à la Galerie : "Les Reynes et les Dames" de *La Cour Sainte* », dans *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, Actes du Colloque de Troyes, 16-17 septembre 2004, réunis par Sophie Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007.
- Rolla, Chiara, « *Les Femmes illustres* : une fenêtre ouverte sur le XVII^e siècle », dans « Les Femmes Illustres », Hommage à Rosa Galli Pellegrini sous la direction de Elisa Bricco. Publi@rum, 3 /2005.
- Teulade, Anne, « La transparence et le masque la question de l'identité dans le théâtre hagiographique français et espagnol de l'âge baroque », *Loxias* 5, en ligne : 15 juin 2004, revel.unice.fr/loxias/index.html?id=50
- Trudel, Diane, « Un art de propagande à la gloire de Richelieu », *Vie des Arts*, Volume 46, numéro 188, automne 2002, pp. 80-83, en ligne : id.erudit.org/iderudit/52854ac
- Vergnes, Sophie, « Les dernières Amazones : réflexions sur la contestation de l'ordre politique masculin pendant la Fronde », *Les Cahiers de Framespa*, en ligne : juillet 2011, framespa.revues.org/674
- Viala Alain, « D'un discours galant l'autre : que sont nos discours devenus ? », *CONTEXTES*, en ligne, 2006, contextes.revues.org

III-2- Études historiques et politiques

III-2-1- Ouvrages

- Apostolidès, Jean-Marie, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.
- Apostolidès, Jean-Marie, *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.
- Ascoli, Georges, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVII^e siècle*, Travaux et mémoires de l'Université de Lille, Paris, J. Gamber, 1930.
- Bély, Lucien, *Louis XIV, le plus grand roi du monde*, éd. Jean-Paul Gisserot, 2005.
- Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale, University Press, 1994.
- Cantu, Cesar, *Histoire des Italiens, traduite sous les yeux de l'auteur par Armand Lacombe d'Aphès*, Paris, Firmin Didot, 1861, tome IX.
- Carrier, Hubert, *Le Labyrinthe de l'Etat. Essai sur le débat politique en France au temps de la Fronde (1648-1653)*, Paris, H. Champion, 2004.

- Cornette, Joël, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du grand siècle*, Paris, Payot&Rivage, Bibliothèque Historique, 1993.
- Cornette, Joël, *Chronique de la France moderne*, t.II « De la ligue à la Fronde », Paris, SEDES, 1995.
- Cornette, Joël, Méchoulan, Henry, *L'État classique : Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1996.
- Cornette, Joël, *Louis XIV*, Paris, Le Chêne, 2^e édition, 2009 [2007].
- Dessert, Daniel, *Argent, pouvoir et société au grand siècle*, Paris, Fayard, 1984.
- Dessert, Daniel, *1661, Louis XIV prend le pouvoir, naissance d'un mythe ?*, Bruxelles, éd. Complexe, 2000.
- Duby, Georges, *Histoire de France*, Paris, Larousse, 1970.
- Duccini, Hélène, *Journal de la France et des Français, 1643-1715*, Paris, Gallimard, 2001.
- Duccini, Hélène, *Faire voir, faire croire : l'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Époques», 2003.
- Erlanger, Philippe, *Richelieu*, Paris, Perrin, 1985, rééd. 2006.
- Ferro, Marc, *Histoire de France*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Golden, Richard M., *The Godly Rebellion : Parisian Curés and the Religious Fronde 1652-1662*, University of North Carolina, 1981.
- Goubert, Pierre, *Louis XIV et vingt millions de Français*, Paris, Arthème Fayard, coll. *Pluriel*, 1966
- Goubert, Pierre, *Mazarin*, Arthème Fayard, 1990.
- Gruffat, Sabine et Leplatre, Olivier, *Discours politique et genres littéraires, XVI^e-XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2008.
- Jouhaud, Christian, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.
- Kantorowicz, Ernst H., *Les Deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Age* [1957], trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1989.
- Marin, Louis, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981.
- Marin, Louis, *Politiques de la représentation*, éd. Alain Cantillon, Giovanni Careri, Jean-Pierre Cavaillé, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin, Paris, Kimé, 2005.
- Mousnier, Roland, *L'Homme rouge*, Paris, Robert Laffont, 1992, rééd. 2009.
- Thuau, Etienne, *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris, [A. Colin, 1966] Albin Michel, 2000.

III-2-2- Articles

- Béguin, Katia, *Changements de partis et opportunisme durant la Fronde (1648-1653), La mort de la politique ancienne ?*, dans *Politix*. Vol. 14, n° 56. Quatrième trimestre 2001, pp. 43-54.
- Congar, Pierre, « Saint-Vincent de Paul, curé de Sedan », *Annales sedanaises d'histoire et d'archéologie*, janvier 1966, reprint dans *Mission et charité, Dans le sillage de Saint-Vincent de Paul*, octobre, décembre 1967, pp. 325-339.
- Constant, Jean-Marie, « La troisième Fronde : les gentilhommes et les libertés nobiliaires », dans *XVII^e siècle*, numéro spécial sur la Fronde, 145, n° 4, octobre-décembre 1984, pp. 341-354.
- Hildesheimer, Françoise, *Richelieu cardinal-ministre*, dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150^e année, N° 1, 2006. pp. 365-383.

- Mousnier, Roland, « Le Testament politique de Richelieu » dans *Richelieu et le monde de l'esprit*, catalogue d'exposition, Chancellerie des Universités de Paris en Sorbonne et Académie française, Paris, imprimerie nationale, 1985.
- Sabatier, Gérard, « La Gloire du Roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672 », dans *Histoire, économie et société*, année 2000, volume 19, n° 4, pp. 527-560.
- Vaulgrenant, Maurice de, « Le voeu de Louis XIII », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 24, n°102, 1938, pp. 47-58.

INDEX OPERUM

A

Agrippa ou le faux Tibérinus, Quinault, Philippe, 42, 175, 201, 280, 462, 465, 478, 484, 493, 498, 504
Alcionée, Du Ryer, Pierre, 18, 36, 37, 39, 66, 105, 107, 124, 182, 188, 254, 261, 262, 275, 322, 329, 389, 408
Alinde, La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, 18
Amalasonte, Quinault, Philippe, 42, 116, 125, 175, 186, 464, 465, 474, 481, 498
Andromaque, Racine, Jean, 64, 135, 262, 357, 422
Antigone, Rotrou, Jean de, 18, 45, 49, 97, 142, 160, 164, 226, 231
Aristodème, Boyer, Claude, 59, 138, 370, 379, 401

B

Bague de l'oubli, Rotrou, Jean de, 305
Ballet royal de la Nuit, Benserade, Isaac de, 291, 405, 406, 407, 449
Bélisaire, Desfontaines, Nicolas-Marc, 19, 66, 67, 116, 228, 265

C

Camma, reine de Galatie, Corneille, Thomas, 42, 101, 102, 125, 175, 186, 202, 222, 361, 465, 469, 470, 471, 477, 478, 479, 498, 499
Choix de Moreau (La Mazarinade), 336, 338, 345, 347, 348, 353, 354, 359, 360, 409
Cid, Corneille, Pierre, 4, 8, 18, 24, 27, 40, 62, 63, 74, 95, 96, 116, 307, 308, 309, 311, 374, 398, 484, 486
Cinna ou la clémence d'Auguste, Corneille, Pierre, 4, 19, 35, 36, 38, 40, 69, 74, 121, 132, 171, 216, 242, 243, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 278, 288, 308, 317, 318, 319, 355, 363, 367, 374, 403, 411, 425, 434, 476, 484, 487, 514
Clélie, histoire romaine, Scudéry, Madeleine de, 191, 193, 451, 453, 466, 467
Cléomène, Guérin de Bouscal, Guyon, 18, 45, 65, 105, 107, 118, 138, 139, 173, 174, 190, 214, 215, 258, 262, 270, 272, 281, 463, 467, 468, 490
Cléopâtre, Benserade, Isaac (de), 8, 19, 29, 52, 53, 54, 88, 89, 90, 99, 109, 140, 166, 167, 183, 184, 189, 197, 206, 207, 208, 245, 249, 250, 254, 255, 261, 272, 315, 316
Cléopâtre, Mairet, Jean, 8, 19, 29, 52, 53, 54, 88, 89, 90, 99, 111, 112, 149? 165, 166, 182, 183, 189, 197, 206, 207, 213, 231, 244, 245, 249, 251, 254, 316
Comédie des Tuileries, Cinq auteurs, 24, 308
Comte d'Essex, La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, 18, 19, 37, 38, 124, 174, 258
Consolation philosophique, Boece, 143, 232
Coriolan, Chevreau, Urbain, 18, 43, 51, 315
Cosroès, Rotrou, Jean de, 19, 124, 272, 273, 279, 282, 362, 377, 380, 390, 392, 394, 396, 398, 402, 405, 412, 417, 429, 481, 513
Cour sainte, Père Caussin, 66, 191, 307
Couronnement de Darie, Boisrobert, François Le Métel (de), 18, 19, 38, 39, 66, 73, 116, 189, 190, 325
Crisante, Rotrou, Jean de, 43, 79, 94, 138, 141, 190, 212, 213

D

Darius, Corneille, Thomas, 42, 103, 125, 175, 186, 201, 202, 203, 222, 277, 280, 282, 379, 389, 460, 461, 465, 470, 475, 477, 478, 481, 491, 492, 497, 498, 499
Dictateur romain, Mareschal, André, 39, 146, 147, 258, 265, 267, 281, 317, 367, 403
Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, Corneille, Pierre, 3, 41, 174, 243, 334, 453, 483, 498
Discours de la tragédie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry, Sarasin, Jean-François, 56
Discours de la tragédie, Corneille, Pierre, 3, 26, 56, 134, 135, 136, 148, 149, 157, 166, 172, 370, 371, 454, 483, 501
Discours des trois unités, Corneille, Pierre, 9, 27, 28, 483
Don Sanche, Corneille, Pierre, 41, 67, 68, 277, 280, 334, 361, 363, 364, 370, 374, 380, 399, 407, 408, 409, 410, 415, 418, 427, 429, 430, 454, 476, 481, 485
Du mensonge, Scudéry, Madeleine de, 466
Dynamis, Du Ryer, Pierre, 116, 363, 425, 427

E

Esther, Du Ryer, Pierre, 18, 19, 38, 39, 57, 66, 69, 71, 124, 145, 146, 191, 322, 327, 329, 331, 332, 389
Europe, Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 289, 304, 305, 315

F

Femmes illustres ou les Harangues héroïques, Scudéry, Georges et Madeleine de, 192, 195, 197, 470, 474
Fils désavoué ou le jugement de Théodoric, roi d'Italie, Guérin de Bouscal, Guyon, 66, 116

G

Galerie des femmes fortes, Le Moyne, Pierre, 191, 193, 199
Gazette, Renaudot, 58, 302, 350, 352
Grand Dictionnaire des précieuses, Somaize, Antoine Baudeau, sieur de, 452

H

Hector, Montchrestien, 21
Heraclius, empereur d'Orient, Corneille, Pierre, 19, 27, 67, 72, 73, 75, 121, 122, 124, 136, 173, 219, 220, 221, 270, 277, 279, 280, 282, 302, 334, 360, 368, 370, 371, 372, 375, 376, 380, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 394, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 408, 410, 416, 429, 454, 465, 471, 476, 481, 484, 485, 488, 510, 513
Hercule mourant, Rotrou, Jean de, 8, 287
Herménigilde, La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, 65, 69, 73
Hippolyte, La Pinelière, Guérin de, 8, 312, 483
Horace, Corneille, Pierre, 4, 9, 18, 26, 29, 40, 62, 74, 93, 113, 145, 146, 151, 154, 156, 177, 211, 212, 264, 276, 282, 302, 309, 310, 315, 333, 388, 416, 425, 470, 483, 487

I

Illustre Comédien, ou le Martyre de Saint Genest, Desfontaines, Nicolas-Marc, 362

J

Jeanne, reine d'Angleterre, La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, 18, 37, 43, 85, 105, 107, 142, 173, 174, 228, 258, 262

L

Lucrèce, Du Ryer, Pierre, 18, 21, 36, 124, 162, 163, 190, 191, 193, 195, 198, 200, 315, 322, 324, 403
Lys sacré, Rousselet, père Georges Etienne, 430

M

Manlius, Desjardins, Marie-Catherine-Hortense, 267
Marc-Antoine ou la Cléopâtre, Mairet, Jean, 52, 88, 149, 165, 166, 206, 207, 213, 231, 251, 252
Marguerite de France, Gilbert, Gabriel, 18, 30, 73, 97, 116, 119, 139, 227, 258, 262, 321
Marianne, Tristan l'Hermite, François l'Hermite, Sieur Du Soliers, dit, 18, 19, 66, 69, 71, 152, 191, 193, 307, 324, 360, 360
Maximian, Corneille, Thomas, 42, 75, 125, 175, 202, 203, 221, 222, 223, 228, 270, 279, 361, 460, 461, 462, 463, 465, 470, 479, 480, 492, 498, 504, 513
Mazarinade, La, 336, 338, 345, 347, 348, 353, 354, 359, 360, 409
Médée, Corneille, Pierre, 8, 73, 191, 287, 384, 473, 483
Mémoire de Mahelot, 29, 38, 42, 44, 47, 56, 58, 59, 352
Mémoires pour l'instruction du dauphin, Louis XIV, 287, 292, 338, 343, 348, 435, 441, 444, 445, 448, 450, 489, 496, 506, 507
Mirame, Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 18, 24, 58, 59, 89, 113, 116, 226, 227, 262, 265, 304, 308, 352, 509
Mort d'Achille et la dispute de ses armes, Benserade, Isaac (de), 18, 43, 49, 55, 117, 118, 138, 144, 167, 251, 260, 261, 261
Mort d'Agis, Guérin de Bouscal, Guyon, 18, 142, 174, 258, 262, 332
Mort de Brute et de Porcie ou la Vengeance de la Mort de César, Guérin de Bouscal, Guyon, 32, 81, 86, 91, 93, 114, 158, 188, 205, 208, 234, 252, 253, 311, 332, 424, 478
Mort de César, Scudéry, Georges de, 4, 8, 18, 19, 36, 38, 80, 81, 115, 116, 140, 160, 161, 185, 204, 205, 255, 311, 331
Mort de Chrispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin, Tristan l'Hermite, François l'Hermite, Sieur Du Soliers, dit, 19, 66, 69, 71, 96, 97, 152, 156, 217, 228, 258, 362, 403
Mort de Cyrus, Quinault, Philippe, 4, 19, 42, 65, 100, 101, 125, 174, 186, 201, 463, 469, 479, 484, 514
Mort de l'empereur Commode, Corneille, Thomas, 42, 103, 125, 175, 201, 202, 203, 222, 270, 280, 361, 455, 457, 458, 459, 460, 465, 469, 471, 479, 498, 504, 513
Mort de Mithridate, La Calprenède, Gautier de Coste, sieur de, 4, 18, 37, 49, 50, 83, 110, 111, 142, 146, 172, 188, 201, 203, 214, 232, 252, 261, 275, 315
Mort de Pompée, Chaulmer, Charles, 30, 31, 83, 84, 105, 106, 155, 156, 157, 173, 214, 215, 256, 257, 259, 270
Mort de Pompée, Corneille, Pierre, 4, 30, 31, 32, 34, 40, 41, 67, 74, 105, 106, 107, 147, 173, 215, 216, 256, 257, 258, 270, 275, 328, 329, 403, 476, 483, 509
Mort de Sénèque, Tristan l'Hermite, François l'Hermite, sieur Du Soliers, dit, 19, 38, 39, 124, 147, 199, 200, 218, 219, 249, 250, 262, 324, 328, 329, 330, 332, 362, 403, 454
Muse historique, Loret, Jean, 356, 406

N

Naissance d'Hercule ou l'Amphitryon, Rotrou, Jean, 356

Nicomède, Corneille, Pierre, 10, 41, 73, 136, 173, 240, 270, 280, 282, 283, 334, 361, 363, 364, 380, 399, 401, 402, 407, 411, 412, 414, 415, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 430, 471, 476, 481, 484, 485, 493

O

Œdipe, Sophocle, 143, 148, 149, 150, 153, 163, 164, 178

Œdipe, Corneille, Pierre, 18, 73, 75, 143, 164, 177, 278, 361, 364, 368, 369, 370, 407, 448, 452, 475, 477, 483, 484, 485, 486, 487, 490, 493, 500, 501, 502, 503, 507, 514

Oroondate ou les amants discrets, Guérin de Bouscal, Guyon, 43, 57, 73, 116

Oropaste ou le faux Tonaxare, Boyer, Claude, 103, 280, 465, 477, 494, 499, 503

Osman, Tristan l'Hermite, François l'Hermite, Sieur Du Soliers, dit, 38, 39, 40, 79, 124, 281, 362

Othon, Corneille, Pierre, 10, 256, 474

P

Panthée, Tristan l'Hermite, François l'Hermite, sieur Du Soliers, dit, 4, 18, 43, 54, 94, 151, 155, 156, 190, 193, 195, 320, 321, 324

Pastorale d'Issy, Perrin, Pierre, 357

Pensées, Pascal, 438, 478, 479, 490, 500, 503

Pertharite, Corneille, Pierre, 25, 41, 67, 68, 73, 174, 277, 334, 363, 364, 380, 399, 401, 402, 407, 413, 414, 415, 416, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 430, 449, 454, 474, 476, 477, 478, 481, 482, 484, 485, 488, 511

Polyeucte, Corneille, Pierre, 19, 32, 40, 69, 70, 71, 74, 136, 142, 151, 152, 155, 173, 186, 216, 217, 289, 333, 334, 403, 415

Porcie romaine, Boyer, Claude, 30, 32, 145, 157, 158, 159, 160, 401

Porus ou la générosité d'Alexandre, Boyer, Claude, 59, 60, 187, 190, 267, 268, 317, 367, 401, 403, 446

Pratique du théâtre, Aubignac, François Hédelin, abbé d', 9, 23, 25, 30, 333, 369

Prince déguisé, Scudéry, Georges de, 29, 379

Prince, Machiavel, Nicolo, 313, 317, 320, 328

Prince, Balzac, Guez de, 323, 325

Pucelle d'Orléans, Aubignac (abbé d'), 18, 43, 61, 69, 71, 193, 258, 262

R

Recueil de descriptions des peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi, Félibien, André, 446

Rodogune, Princesse des Parthes, Corneille, Pierre, 19, 27, 62, 67, 72, 73, 74, 75, 121, 123, 136, 172, 199, 219, 270, 278, 282, 290, 338, 355, 366, 370, 372, 374, 380, 381, 382, 383, 394, 396, 398, 400, 402, 403, 410, 429, 430, 454, 471, 473, 474, 475, 476, 481, 485, 510, 513

S

Sac de Carthage, Puget de la Serre, Jean, 18, 315

Saint-Genest, Rotrou, Jean, 4, 19, 69, 70, 71, 217, 218, 306, 362, 389

Saül, Du Ryer, Pierre, 18, 19, 39, 56, 69, 71, 85, 145, 146, 150, 332, 416

Scévole, Du Ryer, Pierre, 59, 96, 145, 147, 151, 160, 161, 162, 190, 258, 267, 317, 322, 324, 362, 367, 403

Scipion, Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 18, 44, 45, 84, 116, 169, 189, 190, 315, 318, 320

Sémiramis, Gilbert, Gabriel, 191, 199

Sertorius, Corneille, Pierre, 9, 19, 41, 67, 68, 75, 174, 201, 221, 275, 276, 278, 282, 287, 361, 471, 472, 473, 474, 476, 479, 483, 484, 485, 486, 493, 494, 500, 502, 503, 504, 507

Sidonie, Mairet, Jean, 288, 362

Siècle de Louis XIV, Voltaire, 404, 406, 407, 415, 440, 441, 449

Sophonisbe, Corneille, Pierre, 7, 9, 10, 11, 19, 41, 102, 109, 117, 168, 169, 174, 179, 180, 181, 189, 197, 201, 221, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 247, 248, 274, 275, 287, 291, 361, 411, 471, 476, 483, 484, 485, 486, 494, 500, 502

Sophonisbe, Mairet, Jean, 7, 8, 11, 18, 21, 29, 46, 47, 49, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 99, 108, 109, 111, 127, 152, 153, 156, 157, 168, 178, 179, 181, 183, 189, 197, 205, 212, 213, 218, 230, 246, 247, 248, 251, 254, 272, 274, 275, 287, 302, 315, 316, 357, 403, 485

Stilicon, Corneille, Thomas, 42, 75, 103, 125, 175, 186, 201, 202, 203, 221, 270, 279, 361, 460, 461, 462, 463, 465, 469, 471, 479, 498, 504, 513

Stratonice, Quinault, Philippe, 42, 471, 474

T

Testament, Richelieu, 247, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 312, 313, 315, 316, 317, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 515
Thémistocle, Du Ryer, Pierre, 19, 38, 57, 66, 98, 99, 267, 268, 281, 317, 329, 363, 367, 389, 401, 403
Théodore, vierge et martyr, tragédie chrétienne, Corneille, Pierre, 19, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 122, 219, 270, 321, 354, 359, 370, 373, 374, 380, 393, 397, 398, 401, 402, 403, 412, 454, 459, 471, 476, 481, 484
Timocrate, Corneille, Thomas, 19, 41, 42, 64, 65, 99, 100, 101, 125, 174, 270, 271, 272, 277, 280, 281, 282, 287, 361, 379, 389, 402, 451, 460, 463, 467, 468, 469, 475, 479, 490, 498, 505, 514
Toison d'or, Corneille, Pierre, 26, 287, 356, 361, 449, 483, 485
Tragédie du sac de Cabrières, Anonyme, 21, 150
Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts, Renouard, Augustin-Charles, 24, 564
Traité des passions de l'âme, Descartes, René, 454
Troade, Sallebray, 18, 54, 64, 95, 105, 107, 138, 140, 151, 189, 190, 229, 231, 258, 262
Tyr et Sidon, Schélandre, Jean de, 22, 61, 116, 243, 244, 254
Tyridate, Boyer, Claude, 19, 75, 123, 277, 279, 370, 377, 380, 390, 391, 392, 394, 397, 398, 399, 401, 402, 407, 429

U

Ulysse dans l'isle de Circé, Boyer, Claude, 355

V

Venceslas, Rotrou, Jean de, 116, 123, 272, 278, 319, 321, 322, 327, 377, 380, 390, 393, 397, 398, 417, 418, 429, 481

Z

Zénobie, Aubignac (abbé d'), 29, 30, 34, 61, 79, 90, 139, 147, 190, 191, 193, 196, 197, 230, 233, 262, 509

INDEX NOMINUM

A

Adam, Antoine, 25, 451, 474
Albanese, Ralph, 474
Anne d'Autriche, 192, 289, 295, 308, 342, 346, 350, 363, 364, 403, 439, 450
Apostolidès, Jean-Marie, 432, 450, 487, 517
Aristote, 1, 2, 6, 9, 20, 27, 72, 74, 75, 77, 79, 92, 98, 103, 121, 127, 130, 134, 135, 136, 148, 149, 156, 166, 172, 175, 176, 177, 223, 227, 254, 368, 369, 370, 371, 500, 501, 510, 512, 514
Ascoli, Georges, 37

B

Baby, Hélène, 8, 109, 116, 288, 358
Balzac, Jean-Louis Guez de, 302, 303, 307, 309, 323, 325, 404
Beaussant, Philippe, 337
Béguin, Katia, 347
Bély, Lucien, 348, 442
Bénichou, Paul, 102, 335
Benserade, Isaac (de), 8, 18, 19, 43, 49, 52, 54, 55, 88, 89, 109, 111, 117, 118, 138, 140, 166, 167, 183, 206, 207, 208, 245, 249, 250, 251, 254, 255, 261, 272, 311, 315, 316, 356, 357, 405
Boccace, 191
Boileau, 303, 308, 467
Boisrobert, François Le Métel (de), 18, 19, 23, 26, 39, 66, 73, 116, 131, 189, 190, 303, 309, 310, 325, 365, 448
Bossuet, 439, 517
Bouillon (Duc de), 192, 298, 301, 339, 347
Boyer, Claude, 30, 32, 34, 42, 59, 75, 102, 103, 116, 123, 125, 139, 145, 157, 158, 160, 161, 175, 187, 190, 202, 218, 221, 222, 223, 249, 267, 268, 279, 280, 317, 355, 356, 361, 367, 369, 371, 374, 377, 379, 390, 392, 401, 446, 465, 477, 494, 497, 499, 503, 504
Bran, Raluca, 152, 266
Brienne, Louis-Henri de Loménie, comte de, 444, 445
Bury, Emmanuel, 448

C

Cambert (Robert), 357
Campanella, 302
Camus, Albert, 138, 176, 517
Carrier, Hubert, 342, 488
Caussin, Nicolas, 66, 191, 304, 307, 403
Chapelain, Jean, 8, 10, 24, 26, 29, 47, 302, 303, 309, 404, 431, 447, 451
Chapoton, François de, 51, 356
Chappuzeau, Samuel, 349
Charpentier, Françoise, 363
Chaulmer, Charles, 18, 30, 41, 83, 84, 105, 106, 139, 155, 156, 157, 164, 173, 214, 215, 256, 257, 258, 259, 270
Chevreau, Urbain, 18, 43, 51, 315
Choisy (Abbé de), 314, 346, 466
Cicéron, 243, 254
Cinq auteurs, 23, 288, 308, 389
Colomby, François de Cauvoigny, sieur de, 302, 303, 313
Condé (Prince de), 192, 289, 291, 298, 338, 339, 341, 345, 346, 354, 355, 362, 363, 364, 379, 406, 410, 411, 412, 413, 414, 431, 433, 435, 436, 443, 450
Conti, Armand de Bourbon, prince de, 192, 298, 346, 354, 355, 356, 414, 433, 439
Corneille, Pierre, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 62, 64, 67, 70, 72, 73, 75, 96, 101, 102, 105, 106, 113, 116, 121, 123, 125, 127, 128, 131, 132, 134, 135, 136, 143, 144, 147, 148, 149, 152, 157, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 177, 179, 181, 182, 186, 187, 199, 200, 215, 216, 219, 221, 223, 233, 236, 237, 242, 243, 246, 247, 248, 256, 257, 260, 266, 270, 271, 274, 275, 282, 287, 289, 291, 301, 302, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 315, 318, 319, 328, 333, 334, 335, 338, 346, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 368, 370, 371, 374, 375, 376, 377, 384, 388, 389, 392, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 407, 409, 411, 413, 415, 416, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 448, 449, 450, 452, 454, 471, 473, 475, 476, 477, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 493, 496, 497, 500, 501, 504, 505, 507, 509, 510, 511, 514, 516, 517, 519
Corneille, Thomas, 9, 42, 64, 75, 100, 102, 125, 175, 201, 221, 223, 270, 271, 279, 361, 364, 402, 451, 452, 455, 460, 461, 462, 463, 474, 477, 479, 481, 484, 491, 498, 504, 505, 511, 514
Cornette, Joël, 434, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 446
Couton, Georges, 3, 8, 9, 72, 238, 240, 257, 258, 307, 308, 310, 313, 314, 317, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 374, 375, 380, 389, 398, 399, 400, 404, 409, 410, 414, 415, 422, 426, 427, 430, 482, 483, 503, 505

D

Delmas, Christian, 7, 103, 128, 151, 177, 259, 356, 361, 369, 371, 470
Descartes, René, 454
Desfontaines, Nicolas-Marc, 19, 57, 67, 116, 228, 362
Desjardins, Marie-Catherine-Hortense, 267
Desmarets de Saint-Sorlin, Jean, 24, 84, 227, 289, 303, 320
Dessert, Daniel, 439
Diomède, 20
Donat, 20
Donneau de Visé, Jean, 9, 10, 238
Dort, Bernard, 73, 364, 366, 400, 411, 485
Doubrovsky, Serge, 72, 73, 75, 377
Du Bellay, 2
Du Ryer, Pierre, 18, 19, 36, 37, 38, 39, 56, 59, 66, 69, 85, 96, 98, 107, 116, 124, 145, 160, 161, 162, 182, 190, 198, 254, 258, 262, 267, 268, 309, 315, 317, 322, 329, 332, 362, 367, 389, 401, 408, 425, 450
Duby, Georges, 347
Duccini, Hélène, 294, 323
Dufour, Antoine, 191, 192
Dupont, Florence, 177

E

Erlanger, Philippe, 288, 294, 295, 298, 304, 318
Eschyle, 1, 39, 96, 138, 158, 163, 259

F

Félibien, André, 446
Ferro, Marc, 294, 338, 341
Fix, Florence, 384
Floridor (acteur), 360
Fontenelle, Bernard Le Bouyer de, 58, 161, 305, 307, 311, 449
Forestier, Georges, 9, 33, 41, 72, 75, 102, 103, 177, 266, 278, 368, 369, 371, 372, 388, 519
Fronde, 9, 11, 15, 19, 41, 61, 76, 98, 127, 131, 133, 192, 194, 224, 226, 237, 242, 284, 287, 290, 291, 298, 303, 308, 322, 331, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 344, 345, 347, 348, 349, 352, 353, 354, 356, 357, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 370, 372, 374, 378, 379, 380, 384, 389, 394, 397, 399, 402, 403, 404, 407, 411, 415, 416, 418, 421, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 442, 447, 448, 449, 451, 453, 460, 467, 471, 473, 474, 476, 478, 481, 483, 485, 487, 488, 489, 493, 495, 506, 514, 516
Fumaroli, Marc, 254, 256, 259, 264, 354, 359

G

Garapon, Robert, 226
Garnier, Robert, 1, 21, 23, 143, 158, 266, 308, 320, 323
Gasté, Armand, 8
Gheeraert, Tony, 151, 177
Gilbert, Gabriel, 18, 30, 73, 97, 116, 199, 258, 321, 356
Goubert, Pierre, 300, 337, 344, 349, 414, 432, 435, 437, 440, 441
Goulas, Nicolas, 342, 353
Grenaille, François de, 191
Grévin, 20, 21, 150
Grévin, Jacques, 20, 21, 150
Guérin de Bouscal, Guyon, 18, 19, 30, 32, 43, 45, 57, 66, 73, 81, 82, 85, 86, 87, 93, 105, 107, 114, 116, 118, 138, 142, 145, 157, 158, 169, 173, 184, 190, 205, 208, 213, 214, 233, 249, 252, 258, 295, 311, 315, 332
Guichemerre, Roger, 40, 54, 73, 116, 117, 358, 368, 369

H

Hay du Chastelet, 303, 323
Hazard, Paul, 98, 292
Heinsius, 431

J

Jodelle, 21, 23, 143
Joly, Guy, 342, 353, 404
Jomaron, Jacqueline de, 312, 361, 365

K

Kantorowicz, Ernst H., 487
Kintzler, Catherine, 355, 357

L

La Bruyère, Jean, 323, 327, 330, 331, 340
La Calprenède, Gautier de Coste, 4, 18, 19, 36, 37, 50, 51, 65, 73, 82, 85, 107, 110, 124, 142, 172, 173, 174, 185, 203, 228, 232, 252, 258, 261, 275, 315, 330, 379, 451
La Fontaine, Jean, 317, 320, 331, 448
La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de, 2, 18, 28, 116, 349
La Pinelière, Guérin de, 8
La Taille, Jean, 2, 143, 150
Lancaster, Henri Carrington, 29, 30, 34, 37, 38, 43, 50, 51, 52, 54, 58, 71, 73, 257, 365, 380, 425
Lathuillière, Roger, 467
Le Chevalier, Gaël, 469
Le Moyne, Pierre, 15, 192, 193, 194, 196, 199, 289, 403
Le Pas de Sécheval, Anne, 58
Lebègue, Henri, 18, 20, 21, 23
Lebègue, Raymond, 18, 20, 21, 23
Loret, Jean, 356, 406, 442
Louis XIV, 12, 59, 102, 287, 289, 291, 292, 294, 295, 301, 303, 314, 331, 338, 340, 343, 348, 356, 358, 360, 404, 405, 406, 407, 414, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 466, 470, 474, 479, 482, 487, 489, 495, 496, 497, 500, 505, 507, 517, 519
Lucain, 31, 32, 33, 147, 314
Lully, 12, 291, 351, 356, 357, 405, 448, 449

M

Machiavel, Nicolo, 256, 302, 313, 314, 316, 317, 319, 328, 429
Mahelot, 29, 38, 42, 44, 47, 56, 58, 59, 352
Mairet, (Jean), 7, 8, 11, 18, 21, 23, 28, 32, 39, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 86, 88, 89, 91, 108, 109, 111, 116, 127, 149, 152, 164, 165, 166, 168, 178, 180, 181, 182, 189, 197, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 230, 231, 236, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 261, 272, 274, 275, 287, 288, 291, 299, 302, 305, 308, 309, 315, 316, 362, 365, 483, 485
Mantero, Anne, 18
Marchal-Ninosque, France, 199, 200, 355
Mareschal, André, 39, 44, 116, 146, 258, 265, 266, 267, 317, 321, 367, 418
Marin, Louis, 310
Marsy, Claude Sixte Sautreau de, 294
Maynard, François, 303, 351
Mazarin, 9, 11, 15, 58, 132, 192, 194, 242, 260, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 295, 300, 302, 303, 310, 314, 331, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 358, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 378, 379, 404, 405, 406, 407, 409, 412, 414, 416, 427, 428, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 444, 445, 448, 449, 451, 466, 483, 487, 505, 510, 511, 518
Merlin-Kajman, Hélène, 310
Mersenne, Père, 302
Michel, Lise, 519
Molière, 9, 10, 39, 196, 287, 288, 355, 356, 361, 362, 365, 369, 438, 439, 448, 449, 467, 486
Montaigne, Michel de, 21, 314, 350
Montchrestien, Antoine de, 21, 150
Montdory (acteur), 48, 66, 287, 307, 360
Montpensier, Anne Marie Louise d'Orléans, 298, 363
Moreau, Célestin, 314, 336, 337, 353, 354, 379
Morel, Jacques, 23, 446
Morgues, Mathieu de, 302, 303, 314
Motteville, Françoise Bertaut de, 435, 437, 443, 449
Mousnier, Roland, 293, 294, 295

N

Naudé, Gabriel, 303, 353
Nemours, Marie d'Orléans, duchesse de, 341, 342, 405

O

Orléans (Duc d'), 18, 43, 61, 69, 71, 192, 193, 199, 258, 262, 298, 301, 338, 341, 342, 345, 347, 357, 379, 433, 434, 443,

P

Pascal, 438, 478, 479, 490, 500, 503
Patin, Guy, 379, 404
Perrault, Charles, 446, 447, 448, 449
Perrin, Pierre, 288, 357, 505
Piqué, Barbara, 191
Pisan, Christine de, 191
Plutarque, 31, 51, 157, 446, 485
Prunières, Henri, 351, 352, 353, 354
Puget de la Serre, Jean, 18, 29, 315

Q

Quinault, Philippe, 4, 8, 19, 42, 64, 65, 75, 100, 102, 103, 109, 116, 125, 174, 175, 186, 201, 223, 270, 280, 288, 356, 358, 361, 364, 402, 448, 449, 452, 462, 463, 471, 474, 478, 481, 484, 491, 493, 498, 499, 503, 504, 505, 511, 514,

R

Racine, Jean, 64, 69, 71, 83, 135, 151, 177, 256, 361, 448, 452, 470, 474, 510
Renaudot, 58, 302, 350, 352, 406
Renouard, Augustin-Charles, 24
Retz, Jean-François Paul de Gondi, cardinal de, 343, 345, 347, 349, 363, 404, 433, 436, 437, 439, 441
Richelieu, Armand du Plessis, cardinal de, 9, 10, 11, 14, 23, 44, 58, 59, 97, 131, 133, 188, 191, 225, 242, 247, 258, 259, 260, 266, 284, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 348, 349, 352, 357, 358, 359, 360, 362, 366, 367, 389, 404, 424, 425, 431, 438, 450, 451, 454, 457, 467, 476, 495, 497, 501, 506, 508, 509, 510, 512, 515, 518, 519
Rigal, Eugène, 28, 46, 48, 52
Rolla, Chiara, 192, 195
Romilly, Jacqueline de, 1, 177, 259
Rotrou, Jean de, 4, 8, 18, 24, 29, 39, 43, 49, 69, 70, 75, 94, 97, 116, 123, 124, 138, 141, 142, 160, 164, 190, 212, 217, 272, 287, 305, 306, 309, 319, 321, 356, 361, 362, 365, 374, 377, 389, 390, 392, 394, 417, 418, 421, 425, 427, 481, 483, 509, 510, 516
Rousset, Jean, 236

S

Saint-Gelais, Mellin de, 21
Sallebray, 18, 54, 64, 95, 105, 107, 138, 151, 190, 258, 262
Sarasin, Jean-François, 56, 353
Scaliger, 2, 20, 21, 23
Schélandre, Jean de, 22, 116
Schérer, Jacques, 8, 21, 26, 37, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 55, 58, 70, 71, 116, 150, 348, 349, 358, 365, 366
Schlumberger, Jean, 473
Scudéry, Georges de, 4, 8, 15, 18, 19, 24, 29, 36, 39, 55, 56, 64, 80, 81, 82, 95, 115, 116, 139, 140, 141, 160, 161, 185, 191, 192, 195, 196, 204, 243, 251, 255, 300, 303, 308, 311, 315, 324, 359, 362, 379, 403, 470
Scudéry, Madeleine de, 287, 451, 453, 466
Sénèque, 19, 21, 38, 39, 124, 147, 191, 199, 200, 210, 218, 219, 243, 249, 250, 262, 269, 324, 328, 329, 330, 332, 362, 403, 454
Silhon, Jean de, 303, 331
Sirmond, Jean, 303
Somaize, Antoine Baudeau, sieur de, 452, 475
Sophocle, 21, 39, 149, 150, 178, 259, 501
Stegmann, André, 318, 364, 399

T

Tacite, 256, 313, 314
Talon, Omer, 346, 378
Thirouin, Laurent, 452, 479, 490, 501
Thuau, Etienne, 302, 303, 304, 305, 308, 313, 314, 317, 323
Tite-Live, 181, 265, 266, 267, 314
Tristan, François l'Hermite, Sieur Du Soliers, dit, 4, 18, 19, 39, 40, 43, 54, 66, 69, 94, 96, 124, 131, 147, 151, 152, 155, 156, 190, 191, 199, 212, 217, 218, 228, 249, 258, 281, 307, 320, 328, 330, 332, 359, 360, 362, 365, 403
Truchet, Jacques, 50, 55, 56, 71, 116, 117, 314, 365, 446, 452, 519
Trudel, Diane, 304, 313

U

Urfé, Honoré d', 226

V

Vergnes, Sophie, 192

Viala, Alain, 15

Voiture, Vincent, 303, 351, 352, 357

Voltaire, 160, 275, 323, 364, 404, 406, 407, 414, 422, 440, 441, 449

Vossius, Gérard-Jean, 135, 187

Vuillermoz, Marc, 43

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : DRAMATURGIE DE LA DÉFAITE	17
CHAPITRE I : DEUX LIEUX POUR LA DÉFAITE	18
I- LE CHAMP DE BATAILLE	20
I-1- La progressive dictature des unités	20
I-1-1- De la tragédie humaniste à la tragédie irrégulière	20
I-1-2- La régularité sur le théâtre	23
I-2- L'unité de lieu et la représentation de la bataille	25
I-2-1- Corneille réfractaire	25
I-2-2- Un tournant	28
II- LE CABINET DU COMLOT	35
II-1- Avant <i>Cinna</i>	36
II-2- Après <i>Cinna</i>	38
II-2-1- Entre 1640 et 1645	38
II-2-2- Corneille après <i>Cinna</i> , entre champ de bataille et cabinet du complot	40
II-2-3- Après la Fronde, vers le « palais à volonté »	41
III- DU CHAMP DE BATAILLE AU CABINET DU COMLOT : LES ÉTAPES D'UNE RÉVOLUTION DRAMATURGIQUE	43
III-1- Mutations scénographiques	43
III-1-1- Première étape : le champ de bataille et le problème des bienséances	44
III-1-2- Deuxième étape : deux camps ennemis et le problème des déplacements	46
III-1-3- Troisième étape : un seul camp, vers l'instauration progressive du lieu unique	52
• Mairet précurseur	52
• Les successeurs	54
• Décors et mises en scène particuliers	55
• Unité de lieu ?	59
III-2- Mutations dramaturgiques et thématiques	61
III-2-1- Le récit tragique : désagrément et commodité	61
III-2-2- le déplacement du conflit militaire hors scène	65
III-2-3- Mutations thématiques	69
• Le sujet religieux	69
• Le conflit familial	72

CHAPITRE II : L'ANNONCE DE LA DÉFAITE	78
I- HÉROS ET HÉRAUTS	80
I-1- 1634-1645, annonce et tragique	80
I-1-1- Le clan des vaincus devant le « dit luctueux »	80
• Constat et constatation	80
• Défaite rapportée	84
I-1-2- Le vainqueur, héraut de la défaite	94
I-2 Après 1645, le tragique estompé	98
I-2-1 L'annonce de la défaite ou « le triomphe de l'amour »	98
I-2-2- La « démolition » du héros	102
 II- DÉPLACEMENT DE L'ANNONCE DE LA DÉFAITE : DÉCENTREMENT DU TRAGIQUE ?	 104
II-1- Les pièces à conflit militaire	105
II-1-1- Les annonces liminaires	105
• Une annonce <i>in medias res</i>	105
• Une annonce retardée	107
II-1-2- La défaite comme horizon du tragique	114
• Péripéties guerrières	114
• L'intrigue amoureuse	116
II-2- Les pièces à complot	120
• 1643-1653 : ambiguïté	120
• 1653-1663 : annonce de la défaite et clôture des pièces	124
 DEUXIÈME PARTIE : LA DIALECTIQUE VAINCU / VAINQUEUR, UNE DIALECTIQUE TRAGIQUE ?	 129
 CHAPITRE I : L'HÉROÏSME PAR ET DANS LA DÉFAITE : PARADOXE OU NÉCESSITÉ ?	 134
I- « UN MALHEUR QU'IL NE MÉRITE PAS »	137
I-1- L'Homme révolté	137
I-2- « Un sceptre est dans leurs mains un fragile roseau »	140
I-3- « Vous êtes justes Dieux, nous coupables mortels »	144
 II- L'HAMARTIA : « FAUTE OU FAIBLESSE HUMAINE » ?	 148
II-1- L'aveuglement	149
II-2- « Je suis franc, je hais tous les dieux »	158
II-3- La « faiblesse humaine »	166

III- FATALITÉ VERSUS LIBERTÉ : LES POUVOIRS DU VAINCU	176
III-1- La mort ou le chemin de la liberté	177
III-1-1- Le char du triomphe	178
III-1-2- « Ma mort est aujourd'hui ma plus belle victoire »	182
III-1-3- Femme et défaite : du « prix de la conquête » à la « femme forte »	189
III-2- Destin individuel / destin collectif	201
III-2-1- Mort solitaire du vaincu	201
III-2-2- Perspective d'une mort collective	203
III-3- La Malédiction et le <i>fatum</i>	209
III-3-1- « Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! »	210
III-3-2- « Petit tyran, haine de l'Univers ! »	214
III-3-3- La malédiction « privée »	218
 CHAPITRE II : L'AMBIGUÏTÉ DE LA VICTOIRE	 225
I- « INCONSTANCE, REINE DU MONDE »	226
I-1- « La fortune qu'on peint volage et passagère »	226
I-2- « Incompréhensibles destins »	230
 II- RAISON D'ÉTAT ET SENTIMENTS	 242
II-1- Nécessité de l'humiliation	243
II-2- Nécessité de la mort de l'ennemi	250
II-3- Le débat clémence / raison d'État	253
 III- LE VAINQUEUR, HÉROS TRAGIQUE EN MUTATION	 259
III-1-Évolution politique du vainqueur	260
III-1-1- « la victoire triste dans le cœur »	260
III-1-2- « L'art d'être maître des cœurs »	264
III-1-3- La dépolitisation du débat	270
III-2- Recentrement psychologique, décentrement tragique ?	277
III-2-1- L'ambiguïté identitaire	278
III-2-2- L'ambiguïté fonctionnelle	281
 TROISIÈME PARTIE : TRAGÉDIE ET HISTOIRE / TRAGÉDIE DE L'HISTOIRE ?	 286
 CHAPITRE I : 1634-1643 : LE RÈGNE DU HÉROS	 293
I- RICHELIEU : L'ÉTAT-ROI	295
I-1 « Un trône bien fondé ne se saurait abattre »	296
I-1-1- « Ruiner le parti huguenot »	296
I-1-2- « Rabaisser l'orgueil des Grands »	297
I-1-3- « Réduire tous les sujets à leurs devoirs et relever son nom dans les nations étrangères »	299
I-2- La « manutention des esprits »	302
	596

II- L'ŒIL DU PRINCE	312
II-1- Le modèle romain et machiavélien	312
II-2- Le Théâtre, tribune politique	315
II-3- « Le berger et son troupeau »	319
II-3-1- L'idéal monarchiste : le roi-berger	320
II-3-2- « Le troupeau est-il fait pour le berger ou le berger pour le troupeau ? »	327
• Les « pestes de cour »	327
• « Ce farouche animal sujet au changement »	330
CHAPITRE II : 1643-1653 : LES DOUTES DU HÉROS	336
I- MAZARIN : L'ÉTAT DIVISÉ	337
I-1 « Le désordre régnait partout »	338
I-1-1- La France saccagée	338
I-1-2- L'homme double	343
I-1-3- « Tout l'État confondu »	345
I-2 « Une catastrophe » pour le théâtre	348
I-2-1- « La belle invention des machines »	349
I-2-2- « Les pauvres courtisans des Muses »	358
• « Peu de Richelieux aujourd'hui »	359
• Troupes et salles	360
• Une génération décalée	362
II- « NOIRCEUR ET HORREUR TRAGIQUES »	366
II-1- De l'État divisé au héros divisé	367
II-1-1- « Ce vieux procédé de la reconnaissance »	368
II-1-2- « Un forme particulière de tragique »	369
II-1-3- « Un autre moi-même »	372
II-2- « Sors de mon cœur, Nature »	380
II-2-1- « La Nature et l'Amour »	381
II-2-2- La Nature muette	384
• « La Nature tremblante, incertaine, étonnée »	384
• Nature et Mérite	387
• « La Nature suspecte et sans crédit »	390
• « Imposer silence à la Nature » ?	392
• « La couronne inhumaine »	396
II-3- La fin de la tragédie politique ?	398
II-3-1- La « descente aux enfers de la royauté	400
• « L'ambition n'est pas notre plus grand désir »	400
• « Ô haines, ô fureurs dignes d'une Mègère »	402
II-3-2- « Le Soleil levant »	404
• « Le plus jeune, et le plus grand des Rois »	404
• « Les Rois n'ont qu'un trône et qu'une Majesté »	407
• « Le troupeau » fait « le berger »	416

CHAPITRE III : 1653-1663 : LA DÉSACRALISATION DU HÉROS	431
I- LOUIS XIV : « L'ÉTAT, C'EST MOI »	433
I-1- « Un ministre rétabli malgré tant de factions »	433
I-2- Sacre du Roi / Roi sacré	435
I-2-1- « Les droits imaginaires » des gens de qualité	436
I-2-2- « Un nouveau Jupiter »	439
I-2-3- « Un seul et même désir de gloire »	442
I-3- « La face du théâtre change »	444
II- UN ÉTAT CLASSIQUE ?	451
II-1- Un nouvel héroïsme	453
II-1-1- Individualisme et machiavélisme	454
II-1-2- « Une espèce d'ambition amoureuse »	467
II-1-3- Les Impératrices	470
II-2- Un nouvel ordre sacré	475
II-2-1- Le Roi, espoir de toutes les réconciliations	476
• Roi ou usurpateur ?	476
• « Sais-je encore qui je suis ? »	479
• « Espérer en mon Roi »	481
II-2-2- <i>Populus</i> ou <i>plebs</i> ?	488
II-2-3- « Du haut des Cieux »	495
• « Dieu vivant », « parfaite image »	495
• Le Ciel « équitable »	497
• « Tout l'univers muet »	500
CONCLUSION	508
ANNEXES	521
TABLEAU DES PIÈCES DU CORPUS CLASSÉES PAR ANNÉE D'ÉDITION	522
TABLEAU DES PIÈCES PAR TYPES DE CONFLITS	541
FRONTISPICES	548
BIBLIOGRAPHIE	565
INDEX	
<i>Operum</i>	585
<i>Nominum</i>	589

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FRONTISPICES DES PIÈCES

1. <i>La Mort de César</i> de Scudéry (1636)	549
2. <i>Scipion</i> de Desmarets (1639)	550
3. <i>L'Amour tyrannique</i> de Scudéry (1639)	551
4. <i>La Troade</i> de Sallebray (1640)	552
5. <i>Mirame</i> de Desmarets (1641)	553
6. <i>Mirame</i> , planche gravée de Stefano Della Bella, illustrant chaque acte.	554
7. <i>Le Sac de Carthage</i> de Puget de la Serre (1642)	555
8. <i>Saül</i> de Du Ryer (1642)	556
9. <i>Les Femmes illustres ou les harangues héroïques</i> de Scudéry (1642-1644)	557
10. <i>Les Femmes illustres</i> , éd. Courbé (1655)	558
11. <i>La Mort de Sénèque</i> de Tristan (1645)	559
12. <i>Scévole</i> de Du Ryer (1647)	560
13. <i>La Galerie des Femmes fortes</i> du Père Le Moyne (1647)	561
14. Gravure des <i>Femmes fortes</i> pour Lucrèce	562
15. Gravure des <i>Femmes fortes</i> pour Zénobie	563
16. <i>La Mort de Cyrus</i> de Quinault (1659)	564

